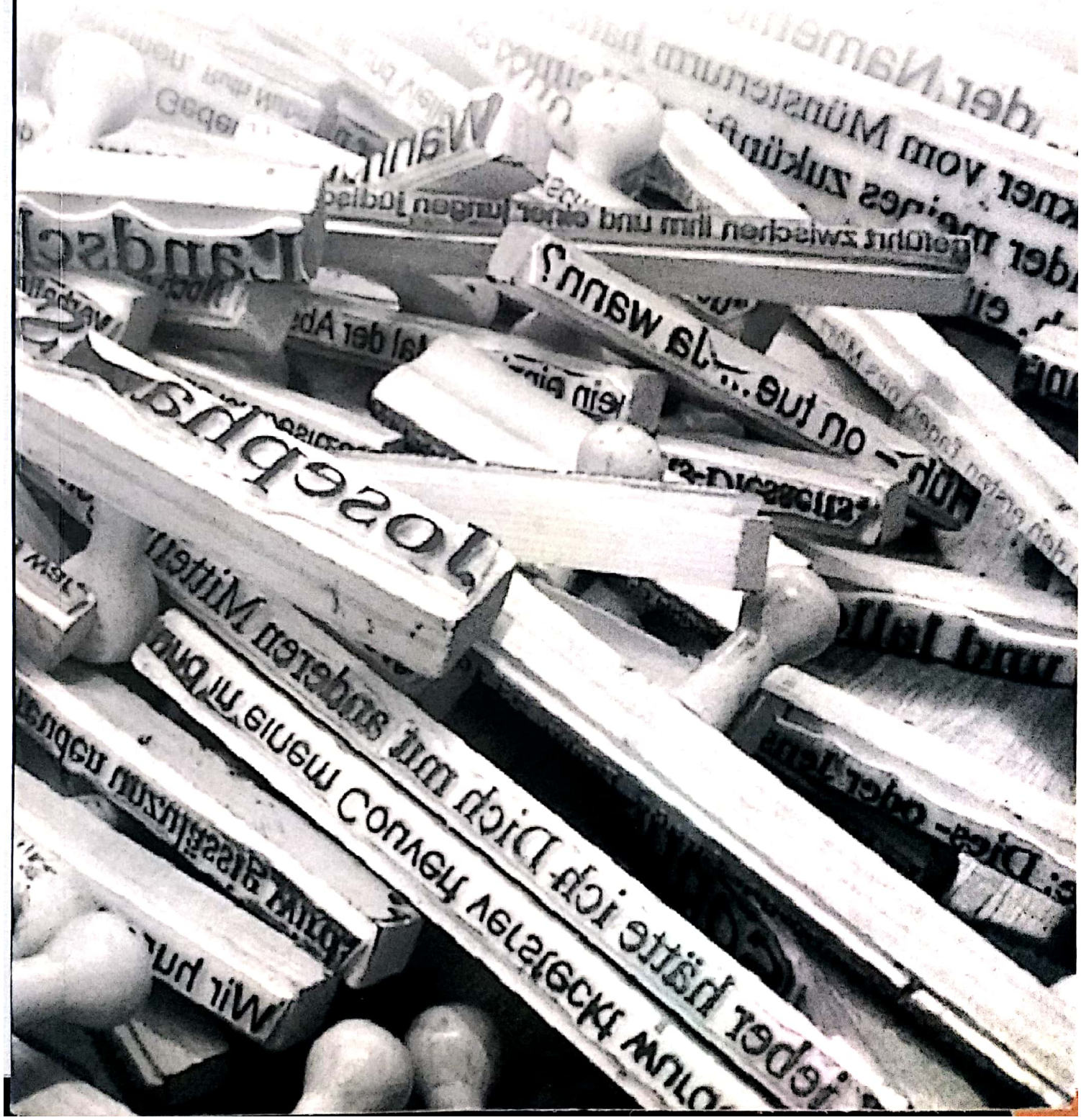
Márcio Seligmann-Silva

O local da diferença

Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução

editora 34



Scanned by CamScanner

EDITORA 34

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2005
O local da diferença © Márcio Seligmann-Silva, 2005

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTE LIVRO É ILEGAL, E CONFIGURA UMA APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Imagem da capa:
Carimbos, parte da instalação *Greifswalder Str. 138*, de Leila Danziger, 2003

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:
Ricardo Lísias
Marina Kater
Telma Baeza Gonçalves Dias

1ª Edição - 2005

CIP - Brasil. Catalogação-na-Fonte
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

S569l Seligmann-Silva, Márcio
O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução / Márcio Seligmann-Silva.
— São Paulo: Ed. 34, 2005.
360 p.

ISBN 85-7326-339-3

1. Literatura - Teoria e crítica. 2. Arte - Teoria e crítica. I. Título.

CDD - 801

Scanned by CamScanner

V.
TRADUÇÃO COMO ARTE DA PASSAGEM

Scanned by CamScanner

15.
FILOSOFIA DA TRADUÇÃO — TRADUÇÃO DE FILOSOFIA: O PRINCÍPIO DA INTRADUZIBILIDADE

O ESTILO DA FILOSOFIA

Talvez o fato de eu estabelecer neste trabalho uma ponte entre a filosofia e a *tradução literária*[1] gere espécie entre alguns leitores. Talvez alguns até se perguntem não só por que tratar de filosofia no contexto de uma discusão sobre "literatura", mas também por que um trabalho sobre a "filosofia da tradução". A resposta a estas hipotéticas questões esclarecem, na verdade, alguns pontos básicos tanto da visão de literatura — e conseqüentemente de filosofia — como também da concepção de tradução que procurarei defender aqui.

À primeira objeção eu responderia recorrendo a uma determinada tradição, para a qual o texto filosófico não se deixa separar do que costumamos compreender sob a rubrica de "literatura". Aristóteles procurou na sua *Arte poética* um denominador comum que abarcasse "aos mimos de Sófron e Xenarco ao mesmo tempo que aos diálogos socráticos e às obras de quem realiza a imitação por meio de trímetros, dísticos elegíacos ou versos semelhantes" (ARISTÓTELES 1988: 19 ss.). Aristóteles, como é sabido, descarta a versificação como um critério para se estabelecer o que é um poema. A poesia didática, que constitui um gênero central na literatura antiga, mina qualquer tentativa formalista de tipologia (FABIAN 1968). Na verdade, na Antigüidade greco-romana, houve uma expansão gradual do domínio do discurso epidêitico que acabou apagando não apenas a distinção entre os diversos gêneros da oratória, mas também entre esta e a poesia. No tratado *Sobre o sublime* atribuído por muito tempo a Longino, escrito no primeiro século d.C., o autor se pergunta se "teria sido Heródoto o único grande imitador de Homero", e ele mesmo responde afirmando que "mais do que todos foi Platão quem dirigiu para si inúmeros regos derivados da fonte homérica" (13, 3). Não caberia aqui traçar as origens da divisão estanque entre o discurso filosófico (da "verdade") e o da literatura (da "ficção"). Mencionarei apenas alguns autores que procuraram resistir a essa divisão. Os românticos alemães, dentre os quais destacaria sobretudo Friedrich Schlegel, que era filólogo de formação, retomaram a tradição clássica da "indeterminação" dos gêneros. Assim, lemos nos seus fragmentos da *Athenäum*: "O filósofo poetizante, o poeta filosofante é um profeta. O poema didático deveria ser profético e possui talento para assim tornar-se" (SCHLEGEL 1967: II, 207). E

[1] É importante lembrar que este trabalho foi primeiramente apresentado na seção "Literarische Übersetzung" (Tradução Literária) do "Deutschen Lusitanistentag 1995" em setembro de 1995, que se realizou no Ibero-Amerikanischen Institut-Berlin.

Scanned by CamScanner

ainda: "Também a filosofia é o resultado de duas forças conflitantes, a poesia e a prática. Onde ambas se interpenetram totalmente e se fundem numa, aí surge a filosofia" (SCHLEGEL 1967: II, 216). Schlegel era guiado pelo princípio segundo o qual "Não existe nenhuma poesia ou filosofia totalmente puras" (SCHLEGEL 1963: XVIII, 24); e ainda, para ele, "Toda prosa é poética" (SCHLEGEL 1981: XVI, 89). Deste modo ele se contrapôs à retórica e à poética do século XVIII, marcadas pela concepção, por exemplo, de um Gottsched, que distinguia de modo ainda rígido a poesia da prosa e via no romance prosaico um subgênero de pouca importância.[2] Schlegel e Novalis possuem inúmeras análises do *estilo* das obras de Fichte, do filósofo holandês Hemsterhuis, assim como de Hegel.[3] Também no século XX vários pensadores colocaram em questão a separação entre a filosofia e a literatura. Eu recordaria aqui o nome de Walter Benjamin com a sua *Rua de mão única*, com o seu *Passagen-Werk* (Trabalho das Passagens); assim como os fragmentos, ensaios e diálogos de Paul Valéry e mesmo a obra de Ludwig Wittgenstein, que põe em questão, não apenas tematicamente mas já na sua forma mesma, a visão tradicional da filosofia e a pretensão sistematizadora da mesma. Mais próximo de nós, Derrida, desde o seu *Glas* (1974), apresentou diversas obras que, como ele mesmo afirma, estão na contramão do discurso filosófico. Ele nega de modo explícito a possibilidade de uma linguagem filosófica como "meta-linguagem formalizável, constativa e objetiva". Os defensores da filosofia como construção de um discurso objetivo crêem na possibilidade de eliminar a ambigüidade da linguagem e num modelo lingüístico que reduz a linguagem a um sistema de signos que se limitam a denotar objetos: eles acreditam, em suma, na possibilidade de uma tradução integral entre as diversas línguas.

Filosofia da tradução

Com isso entro na resposta à segunda hipotética questão e na primeira parte propriamente dita desta reflexão: por que "filosofia da tradução"? Não se trata de desenvolver aqui uma filosofia a partir do trabalho ou ofício da tradução: o que quero destacar é como um determinado modelo de tradução, que, na falta de outro termo, eu denominaria de "tradicional", está profundamente articulado a uma vertente da filosofia, que seria impossível reunir sob um termo único, mas que possui como a sua característica básica essa visão representacionista da linguagem à qual acabei de me referir. "Filosofia da tradução" significa antes de tudo a reflexão crítica sobre esse modelo representacionista. Pretendo também discutir aqui um

---

[2] Vale ressaltar os esforços de Johann A. Schlegel no que toca à valorização de uma poesia em prosa", no seu trabalho *Von der Einteilung der schönen Künste* (Sobre a divisão das Belas Artes) (1770). Nessa obra ele foi além das concepções não apenas de Charles Batteux, mas também das de Bodmer, Breitinger e Baumgarten.

[3] Para Schlegel, "Hegel é um escritor ruim", enquanto ele achava que as obras de Kant deveriam ser traduzidas para o alemão.

Scanned by CamScanner

outro modelo de tradução, um modelo que leva em conta tanto a sua necessidade como também a sua impossibilidade. Grosso modo, discutirei aqui: 1) o modelo de tradução do *relativismo cultural* do final do século XVIII; 2) que, por sua vez, se encontra na base da moderna *Hermenêutica*; 3) o paradigma da intraduzibilidade do *Estético* (Kant); 4) e algumas vertentes da *crítica do representacionismo*.

Faço logo um parêntese para esclarecer que meu objetivo não é o de criticar a hermenêutica — que representa sem dúvidas uma das versões modernas mais importantes do representacionismo — do ponto de vista do dito desconstrutivismo. Estarei antes preocupado em mostrar como essas duas linhas, hoje em dia tão influentes nos estudos literários, e que normalmente são vistas como opostas, compartilham várias idéias, e eu explicaria isso, destacando entre outros elementos, uma importante fonte que alimentou a ambas: o Romantismo de Iena, *die Frühromantik*.

Voltemo-nos para a dita visão tradicional da tradução e da filosofia. Voltemos a Aristóteles. Para ele haveria uma relação de *tradução* ou de "*significação natural*" entre a alma e as coisas. Isso se reproduz na sua visão das palavras como constituindo signos arbitrários dos afetos da alma. Nessa concepção, a língua é vista como um conjunto de nomes agregados a idéias; ou seja, a língua seria ela mesma já uma tradução (Auroux 1990: 2628). Mesmo o sistema platônico pode ser visto como um modelo de conhecimento baseado na possibilidade dessa tradução integral e, desse modo, como o fundador do modelo representacionista de conhecimento: a "visão" do mundo das idéias constituiria no platonismo uma *arché*, um momento de transparência absoluta entre as idéias e a "alma", transparência essa que depois teria sido perdida. A doutrina do mundo como texto que impregnou o pensamento filosófico do Renascimento até o século XVIII não é mais do que a suma dessa visão da filosofia como tradução: representa a concepção do mundo como um texto arcaico — redigido por Deus — cuja chave de leitura foi perdida. Para essa concepção platonizante, conhecer não significaria mais do que reencontrar a chave para a leitura-tradução do mundo; essa busca seria coroada pela confecção de um novo texto, ou seja, de um sistema filosófico ou de uma obra historiográfica. Apesar da filosofia racionalista do século XVIII, com sua visão do signo como uma criação arbitrária, ter dado início à crítica dessa concepção, ela manteve-se firme e ainda pode ser encontrada até hoje (Blumenberg 1981).

No relativismo cultural que se estabeleceu sobretudo a partir da segunda metade do século XVIII desenvolveu-se a consciência da impossibilidade da tradução de uma cultura ou discurso para outra cultura ou língua. Essa postura ia contra a concepção de tradução vigente ainda no século XVIII, praticada sobretudo na França, que se deixa resumir no termo *belle infidèle* e que se baseava numa submissão absoluta no ato da tradução à batuta da língua de chegada. Nesse modelo da *belle infidèle* parte-se do pressuposto — metafísico — que afirma a separação entre os significantes e os significados. A infidelidade diz respeito apenas à forma — ao significante do texto de partida — pois se acredita na possibilidade da passagem total da mensagem para a língua de chegada.

Já para Herder, por sua vez, a poesia grega era *unübersetzbar*, intraduzível. Segundo esse autor-chave no relativismo cultural na sua vertente germânica, toda leitura da poesia grega era acompanhada ao menos por uma "geheime Gedanke-

Scanned by CamScanner

nübersetzung" (tradução em pensamento oculta) (HERDER 1990: 122). W. Humboldt desenvolveu essa concepção com o seu conceito de "forma interna" das línguas, que acentuava a relação perspectivista que cada língua estabelece com a "realidade"; ele percebia cada língua como uma *leitura*, uma interpretação, vale dizer: uma *construção do mundo*. A conseqüência dessa concepção foi uma visão da tradução como *l'épreuve de l'étranger* (prova do estrangeiro), na bela expressão de Antoine Berman (BERMAN 1984). No final do século XVIII, vê-se a *Bildung* (formação-cultura) de uma nação como dependente da sua capacidade não tanto de "abrir-se" ao "outro", ao "estrangeiro", mas sobretudo como a capacidade de *saída de si*, de *passar* para o estrangeiro, de *Über-setzung* (tradução, em alemão, mas que significa literalmente trans-posição).

Nesse contexto, Goethe desenvolveu o seu famoso conceito de *Weltliteratur* (literatura universal), que se vincula estreitamente à prática da tradução. Além disso, a suma da literatura universal seria não por acaso o romance, o "gênero" que levou a prosa ao seu triunfo, forma essa que era utilizada já há muito na tradução de obras da Antigüidade greco-romana. Goethe, no seu *Westöstlicher Divan* (Divã ocidental-oriental), estabeleceu uma tipologia das traduções que se tornou paradigmática para toda teoria da tradução feita desde então. Lá podemos ler:

> "Existem três gêneros de tradução. O primeiro nos torna familiar com o estrangeiro dentro do nosso espírito [*Sinne*] próprio; para tanto uma tradução despretensiosa em prosa é o melhor. [...] Segue-se depois uma segunda época na qual se está em condições de se transpor [*versetzen*] para o estrangeiro, mas só há propriamente esforço em se apropriar [*aneignen*] do espírito estranho e em reapresentá-lo com o [nosso] espírito próprio. Esta época eu gostaria de denominar de paródica, no sentido mais puro dessa palavra. [...] Os franceses utilizam esse gênero na tradução de todas as obras poéticas [...].
>
> Porque não podemos nos deter nem na perfeição nem na imperfeição, mas antes sempre deve ocorrer uma mudança após a outra, assim vivenciamos o terceiro período que pode ser denominado de o último e o mais elevado, a saber aquele no qual se procura fazer da tradução algo idêntico ao original, de modo que um não apenas deva valer ao invés do outro, mas sim ocupar o seu lugar [*an der Stelle des andern gelten solle*].
>
> Esse gênero sofre a princípio a maior resistência; pois o tradutor que se agarra firmemente ao original como que abandona [*aufgibt*] a originalidade da sua nação e assim surge um terceiro para o qual o gosto da multidão ainda tem que se adaptar."[4]

---

[4] GOETHE 1989: II, 255 ss. Goethe desenvolveu a sua noção de tradução ainda em *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e verdade) (1989 IX, 493 ss.), que discutirei a seguir, e em outros textos como "Germane Romance" (1989: XII, 353), além de alguns aforismos das suas *Maximen und Reflexionen* (Máximas e reflexões), como por exemplo: "A força e violência [*Gewalt*] de uma lín-

Scanned by CamScanner

Nesse terceiro modo da tradução, portanto, Goethe destacou a ambigüidade da tarefa (*Aufgabe*) da tradução: ela inclui um abandono (*Aufgeben*) tanto da sua própria pátria como *também* da possibilidade de se traduzir de modo integral. Como veremos na segunda parte desta reflexão, é esse modelo de tradução que se revela mais produtivo para a tradução de um modo geral, e sobretudo para a de textos ditos filosóficos.

Para Friedrich Schlegel, deveria ser possível uma "tradução do universo", ou ainda, "a assim chamada *História Universal* é apenas uma tradução" (SCHLEGEL 1963: XVIII, 235, 261); para ele: "A visão da natureza mais importante e elevada equivale aos fragmentos de um grande poeta decaído. Esse poeta é Deus" (SCHLEGEL 1963: XVIII, 156). Ou seja, ele também compartilhou claramente da visão representacionista de tradução implicada na visão do mundo como texto. Mas o teor metafísico dessa postura é amplamente relativizado pela sua teoria do conhecimento desenvolvida a partir de Fichte (e que comentaremos na segunda metade deste trabalho). Falando em termos da tradução *stricto sensu*, Schlegel também foi mais além dessa postura e desdobrou de modo conseqüente a sua concepção relativista: "Para se poder traduzir perfeitamente dos antigos para a Modernidade o tradutor deveria dominar essa última a ponto de poder, porventura, *fazer* toda a Modernidade; mas ao mesmo tempo *entender* a Antigüidade de tal modo que ele não simplesmente a imitasse mas antes pudesse, porventura, *recriá*-la [*Wiederschaffen*]" (SCHLEGEL 1967: II, 239; grifos meus). Essa noção de entendimento (*verstehen*) que encontramos aqui pode ser reencontrada entre os principais teóricos da hermenêutica que vieram depois de Schlegel, ou seja, em Schleiermacher, Heidegger e Gadamer. Também importante nesse contexto é a sua noção de tradução como (re)criação. Nesse ponto também começamos a nos distanciar da postura que acredita na possibilidade de uma tradução integral no sentido de uma cópia, *mímesis*.

A teoria do conhecimento de Kant deixa-se reduzir ao modelo "tradicional" de tradução; ou seja, ele acreditava que desde que se respeitasse os limites do mundo fenomênico, este poderia ser traduzido em conceitos. Mas não é menos verdade que também Kant via um limite nessa tradução integral: para ele as idéias estéticas não poderiam ser traduzidas para as da razão (*Vernunft*). Na sua terceira *Crítica*, reformulando a noção baumgarteana da arte como sendo restrita ao campo das idéias claras e confusas, ele escreveu: "por uma idéia estética [*ästhetische Idee*] entendo [...] aquela representação [*Vorstellung*] da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, representação que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível" (§ 49, KANT 1992: 219). Ou seja, transpondo esse teorema em termos de uma teoria da tradução: a tradução de obras poéticas deveria limitar-se a uma determina-

---

gua não consiste no fato de ela repelir o estranho, mas sim no fato de ela devorá-lo [*verschlingen*]". E: "Quem não conhece línguas estrangeiras não sabe nada da sua própria"(1989: XII, 508). Ou seja, é apenas ao sair da nossa língua que podemos vê-la de "fora"; temos aqui evidentemente o modelo da *Bildung* aplicado à linguagem.

Scanned by CamScanner

da faculdade, a saber, à imaginação. Entendimento e razão não podem atuar aqui; logo, a tradução (de poesia) deve ser eminentemente criativa, é *poiesis*. Nessa *Crítica*, Kant pretendia justamente superar a separação estabelecida nas duas críticas anteriores, entre o mundo da liberdade e o da necessidade — mas a superação de uma intraduzibilidade desaguou numa nova intraduzibilidade. Esse limite da tradução foi quase sempre respeitado pelos filósofos e teóricos da estética, com exceção talvez de Schiller, que nos seus escritos de estética ainda persegue o sonho de uma redução objetiva do âmbito estético. Já os primeiros românticos Novalis e Schlegel, justamente na medida em que colocaram a reflexão sobre a poesia no centro das suas preocupações e expandiram o campo do poético para toda a economia simbólica (numa paradoxal contaminação do prosaico pelo poético ao lado da afirmação do poético puro), realizaram o *linguistic turn* na história do pensamento, que foi antes de tudo um *aesthetic turn*: uma entronização da imaginação como "rainha das faculdades".

Como já afirmei acima, a concepção representacionista da filosofia como tradução, como transporte de um sentido de uma língua para outra, é uma marca da hermenêutica e sobretudo da sua vertente filosófica em Gadamer. A hermenêutica, tal como foi caracterizada desde Schleiermacher, é a arte (técnica) de compreensão (*Verstehen*) do sentido (*Sinn*) de um discurso (*Rede*). Ela evidentemente incorporou as lições do relativismo cultural e não apenas levou em conta as dificuldades da tradução, como é uma "ciência" que lida e nasce dessa dificuldade. Nas palavras de Gadamer:

> "As condições sob as quais qualquer entendimento se encontra tornam-se mais facilmente conscientes nas situações perturbadas e difíceis de entendimento. Assim o processo lingüístico torna-se especialmente elucidativo na medida em que uma conversa em duas línguas estranhas entre si é possibilitada por meio da tradução e da versão [*Übertragung*]. O tradutor deve verter aqui o sentido a ser entendido para o contexto no qual o parceiro da conversa vive. Reconhecidamente isso não significa que ele possa falsificar o sentido que o outro quer dizer. Antes, o sentido deve ser mantido, mas, uma vez que ele deve ser entendido em um outro mundo lingüístico, ele deve se impor aí de um modo novo. Portanto, toda tradução é já interpretação [...]."[5]

---

[5] GADAMER 1990: 387 ss. Com relação ao elemento historicista da filosofia de Gadamer e que remonta ao relativismo histórico do século XVIII, cf. a seguinte passagem extraída do seu texto "Grenze der Sprache" (Limite da linguagem) (1985): "para nós a língua estrangeira permanece uma singular experiência de fronteira. Nas profundezas da alma daquele que fala nunca se torna totalmente convincente que outras línguas denominem coisas que lhe são muito familiares de outro modo, como por exemplo, para um alemão, que aquilo que é um *Pferd* também possa ser chamado de 'horse'. Decerto algo não lhe parece correto aí" (GADAMER 1993a: 359). Compare-se ainda esse texto com a seguinte passagem de Wilhelm von Humboldt: "O pensamento nunca trata de um objeto de modo isolado e nunca necessita dele dentro de toda realidade. Ele apenas corta

Scanned by CamScanner

E mais adiante, no mesmo texto, Gadamer afirma: "A tarefa de reformulação [*Die Nachbildungsaufgabe*] do tradutor difere da tarefa geral hermenêutica que todo texto apresenta de modo apenas gradual e não qualitativo".[6] Do historicismo do século XIX encontra-se nas obras de Gadamer tanto uma concepção linear da história[7] como uma consciência da necessidade da transferência (*sich versetzen*) para o lugar do outro para se poder "compreender" a sua posição. Como no terceiro modelo de tradução de Goethe, para Gadamer a tradução envolveria, portanto, um traduzir-se (*sich Über-setzen*) do tradutor mesmo para fora de si (cf. GADAMER 1990: 390). Na sua feliz formulação, "Man gibt sich auf, um sich zu finden", "abandonamo-nos para nos encontrar".[8]

Com relação aos resultados da compreensão/tradução, Gadamer permanece dividido entre afirmar que o texto de chegada representa uma sobre-exposição (ou sobre-iluminação), *Überhelung*, ou seja, nas suas palavras, "toda tradução que toma a sua tarefa a sério é mais clara e plana que o original"[9] e, por outro lado, defender a intraduzibilidade do texto estrangeiro, o que o coloca como um opositor da

---

ligações, relações, pontos de vista e os conecta. [...] também no caso de objetos completamente sensíveis as palavras de línguas diferentes não são sinônimos perfeitos [...] e quem diz *hyppos*, *equus* e *Pferd* não diz perfeitamente a mesma coisa" ("Latium und Hellas", HUMBOLDT 1986: 63).

[6] GADAMER 1990: 391. Cf. também de Gadamer, "Klassische und philosophische Hermeneutik" (Hermenêutica clássica e filosófica) (1965) e "Hermeneutik" (1969) *in*: GADAMER 1993: 92, 436.

[7] Cf. GADAMER 1990: 394, que fala de "continuidade da memória", *Kontinuität des Gedächtnisses*, vinculada a uma valorização do texto escrito em detrimento dos "monumentos mudos" que permaneceriam presos na sua alteridade insuperável.

[8] Cf. também: "Do mesmo modo o tradutor deve agarrar-se à lei de sua própria língua materna para a qual ele traduz e, ainda assim, fazer valer para si o elemento estrangeiro e mesmo opositor do texto e da sua forma de expressão" (Genauso muß der Übersetzer das Recht seiner eigenen Muttersprache, in die er übersetzt, selber festhalten und doch das Fremde, ja selbst Gegnerische des Textes und seiner Ausdruckgebung bei sich gelten lassen; GADAMER 1990: 390). Essa passagem lembra a máxima de Franz Rosenzweig (inspirada, por sua vez, em Schleiermacher): "Traduzir significa servir a dois senhores. Portanto, ninguém o pode" (Übersetzen heißt zwei Herren dienen. Also kann es niemand). Permanece problemática, nesse contexto, a visão de sujeito de Gadamer, que nesse ponto fica aquém das reflexões de Fichte e de Novalis. O sujeito da sua teoria é aquele indivíduo presente a si mesmo, sem ambigüidades. Do mesmo modo, para Gadamer a *Verständigung* (compreensão) se dá entre dois elementos *die die gleiche Sprache sprechen* (que falam a mesma língua) (GADAMER 1990: 387), como se fosse possível uma *traduzibilidade* absoluta da linguagem de um indivíduo para outro, mesmo dentro de uma mesma língua. Também nesse ponto Gadamer não se despede da tradição da metafísica da presença.

[9] GADAMER 1990: 390. Cf. também "Mesmo no mau negócio aparentemente sem esperanças da tradução existe não apenas um mais ou menos em termos de perda, mas também por vezes algo como ganho, ao menos um ganho de interpretação, um crescimento em clareza e por vezes também em significação inequívoca, onde isso representa um ganho" (Selbst bei dem hoffnungslos scheinenden Verlustgeschäft des Übersetzens gibt es nicht nur ein Mehr oder Weniger an Verlust, es gibt auch mitunter so etwas wie Gewinn, mindestens einen Interpretationsgewinn, einen Zuwachs an Deutlichkeit und mitunter auch an Eindeutigkeit, wo dies ein Gewinn ist). "Lesen ist wie Übersetzen" (Ler é como traduzir; 1989), *in*: GADAMER 1993a: 279.

Scanned by CamScanner

teoria da tradução integral. Assim, em "Mensch und Sprache" (Humanidade e linguagem; 1966), lemos:

> "Todo mundo sabe como a tradução deixa como que cair no plano o que é dito na língua estrangeira. O que é dito se reproduz num plano de tal modo que o sentido literal e a forma da oração copiam o original mas a tradução como que *não possui espaço*. Falta a ela aquela terceira dimensão a partir da qual o dito originalmente (no original) se construía no seu âmbito semântico [*Sinnbereich*]. Este é um limite inevitável de toda tradução. Nenhuma pode substituir o original. Mas se se quiser acreditar que a afirmação do original projetada no plano deveria como que se tornar mais facilmente compreensível na tradução, uma vez que não pode ser traduzido muito do que no original evocava um fundo e as entre-linhas — se se quiser acreditar que essa redução a um sentido simples deveria facilitar o entendimento, então nos equivocamos. Nenhuma tradução é tão compreensível quanto o seu original. É justamente esse sentido abrangente, muito característico do dito — e sentido é sempre sentido de direção [*Richtungssinn*] —, que só vem à língua na originalidade do dizer e que foge a todo redizer e repetir. A tarefa do tradutor deve, portanto, sempre consistir não em copiar o dito, mas antes em se colocar na direção do dito, ou seja no seu sentido, para verter o a ser dito na direção do seu próprio dizer." (GADAMER 1993: 153; grifo meu)

Em passagens como essa, portanto, percebemos em que medida Gadamer consegue algumas vezes superar (ainda que de modo limitado) a concepção restrita da tradução como mero transporte de sentido de uma língua para outra, e compreender a tradução como *a passagem para um novo sentido* — compreendido como "direção" (*Richtung*) — e mudança no sentido da sua própria língua. Aqui ele consegue ver a tradução, assim como Goethe, como uma Tarefa (*Aufgabe*) impossível e necessária — apesar de discordar do poeta de Weimar quanto à possibilidade de a tradução substituir o original, o que implicaria evidentemente em abdicar do conceito (estanque) de original (como modelo fechado em si), passo esse que a hermenêutica não é capaz de dar e que exige uma visão intertextual da literatura.

Para Gadamer — seguindo aqui a máxima kantiana que vimos há pouco — é na tradução de textos de literatura que se percebe de modo cristalino a impossibilidade da tradução: "aí não é suficiente ser compreendido", ele afirmou, destacando nesse contexto dois conceitos-chave para a teoria da tradução, o de *estilo* e de pós-poesia ou re-poetar (*Nachdichtung*). Para ele o estilo é muito mais do que mera decoração — *parergon*, algo paralelo à obra —, "ele é um fator que constitui a legibilidade — e desse modo sem dúvida implica para a tradução uma tarefa infinita de aproximação." A tradução de obras poéticas — nas quais o trabalho do estilo desempenharia uma papel "ainda maior" — significa uma intensificação da tarefa tradutória. Aqui a tradução "deve ficar entre traduzir e re-poetar" (GADAMER 1993a: 282). A noção de *Nachdichten* (re-poetar) proposta aqui por Gadamer ecoa

Scanned by CamScanner

a de *Wiederschaffen* (recriar) de Friedrich Schlegel que vimos acima. De Gadamer também é a formulação absolutamente clara no contexto: "não existem tanto graus de traduzibilidade de uma língua para outra, mas antes graus de intraduzibilidade" (GADAMER 1993a: 360). Gadamer, portanto, move-se dentro da tradição que vê a filosofia como tradução (ou seja, que vê o saber como *mímesis* ou representação de um mundo "exterior"), mas — no que tange tanto à tradução como hermenêutica (como arte de interpretação) como à tradução *stricto sensu* — possui uma visão clara dos limites da mesma. Já em outros autores, como Davidson, Quine, Wittgenstein e Derrida, encontramos uma crítica radical do próprio modelo da filosofia como tradução do qual Gadamer não se libertou.

Wittgenstein, por exemplo, parte de uma crítica da noção da linguagem como representação de um mundo objetivo: nas suas *Investigações filosóficas* lemos: "Quando eu penso com a linguagem, não flutuam ao lado da expressão lingüística ainda 'significados'; antes a linguagem mesma é o veículo do pensamento" (WITTGENSTEIN 1990: 384). Nas *Vorlesungen* (Preleções) Wittgenstein voltou diversas vezes a insistir nesse ponto, tratando de explicitar a relação evidente entre o modelo representacionista da linguagem e a visão "tradicional" de tradução — esse ponto é essencial para a nossa filosofia da tradução. Eu cito:

> "A língua não é um meio indireto de comunicação daquilo que se poderia comunicar diretamente por meio da leitura de pensamento. O mesmo vale para as imagens visuais da representação [na nossa mente]. [...] No pensamento não ocorre como se primeiro surgisse o pensamento para depois, ato contínuo, ser traduzido em palavras ou em outros símbolos. Não existe aqui algo que exista antes de ser abarcado em palavras ou em imagens da representação." (WITTGENSTEIN 1984: 105)

Como Novalis já havia afirmado, "um pensamento é necessariamente lingual" (NOVALIS 1978: II, 705).[10]

---

[10] Manfred Frank, no seu *Stil in der Philosophie* (Estilo na filosofia), parte dessa mesma crítica wittgensteiniana para defender a impossibilidade de se separar a filosofia da literatura. Ele nega que haja um "Gattungsunterschied" (diferença de gênero) entre ambas. Para ele toda escrita está marcada pela questão do estilo, que é o elemento irredutível da linguagem, que vai além da sintaxe. Parafraseando Gilles-Gaston Granger, ele afirma: "O estilo é fundamento-da-estrutura-mesmo-não-o-sendo" (Der Stil ist selbst-nicht-seiender-Grund-der-Struktur) (FRANK 1992: 51). Seguindo a lição de Peirce, para quem os signos tomados em si não têm nenhum valor, Frank destaca que é apenas através da *apropriação* e *utilização* da estrutura canônica — ou seja, do nosso patrimônio gramatical e lexical — por parte de um indivíduo que nasce o discurso: esse elemento individual é que corresponde ao estilo; é graças ao cimento do estilo que se constrói o discurso. Ora, se, como já vimos, desde o relativismo cultural, ou seja, desde Herder e sobretudo de Humboldt até Gadamer, insistiu-se na não-traduzibilidade das palavras isoladas, a matéria comum da linguagem, já o estilo, que constitui uma instância ainda mais "tênue" da mesma, ou mais densa — *gedichtet* — estaria ainda com mais razão dentro do paradigma do intraduzível. Argumentando a favor da polissemia intrínseca à linguagem, Frank lança mão também da teoria quineana da indeterminação da tradução. Quine construiu essa teoria não para provar a não-traduzibilidade entre

Scanned by CamScanner

Partindo de pressupostos bem distintos, também Paul de Man desenvolveu um modelo de leitura do texto que procura destacar a impossibilidade da sua compreensão, ou ainda, da sua tradução. O seu conhecido conceito de *aesthetic ideology* foi desenvolvido como uma crítica da leitura homogeneizadora que se costuma fazer dos textos de um modo geral, na qual se tenta reduzir o texto a uma mensagem semântico-estética. De Man contrapõe a esta visão tradicional de leitura uma noção de "leitura alegórica", que ao invés de "entrar" no jogo do jargão da estética — organizado entre inúmeros pólos, tais como forma *versus* conteúdo, barroco *versus* classicismo, apolíneo *versus* dionisíaco —, tenta destacar a "ilegibilidade" do texto, vale dizer, a impossibilidade de sua tradução. De Man recusa a possibilidade de se organizar o texto numa série lógica; ele revela o jogo de analogias que tenta sustentar qualquer texto. Ele percebe uma contradição básica que abala a estrutura de *qualquer* texto (e não apenas os chamados poéticos): a divergência entre a gramática, que funciona como uma máquina produtora de texto independentemente da sua referência, e o momento "figurativo". Nas palavras do próprio De Man:

> "Denominamos de texto qualquer entidade que pode ser considerada de tal perspectiva dupla; como um sistema gramatical generativo, aberto, não-referencial, e como um sistema figural isolado por uma significação transcendental que subverte o código gramatical graças ao qual o texto deve a sua existência. A 'definição' do texto também afirma a impossibilidade da sua existência e prefigura as narrativas alegóricas desta impossibilidade." (De Man 1980: 270; cf. Gasché 1989)

Mas mesmo autores como De Man não deixam de perceber que existem de fato, parafraseando as palavras de Gadamer anteriormente citadas, não tanto graus de traduzibilidade, mas sim graus de não-traduzibilidade. Existe quase uma unanimidade quanto ao fato de que quanto mais o texto se aproxima do paradigma tradicional do texto *literário* — com o poema lírico representando a suma do poético — cada vez mais a tradução é vista como menos possível de se concretizar. Para Jakobson isso não muda de figura. No seu famoso texto dedicado à tradução ("Aspectos lingüísticos da tradução"), após distinguir três tipos de tradução — a "intralingual ou reformulação (*rewording*)"; a "interlingual ou tradução propriamente dita"; e "a inter-semiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais" —, Jakobson nota com relação à tradução de textos ditos poéticos:

---

as diversas línguas, mas apenas achou na tradução um modelo radicalizado do nosso modo de conhecimento. A "indeterminação" ocorre para Quine já dentro da nossa própria língua. Partindo de uma abordagem behaviorista, ele afirma que a tradução de A para B e de B para C não implica um mapeamento de A por C, assim como se teria com uma passagem direta de A para C. Também o mapeamento de A por B e depois de B por A não coincide com o A inicial (Frank 1992: 33). Para Quine como para Wittgenstein (aliás, também para Saussure): "compreender uma asserção significa compreender uma língua" (Wittgenstein, *apud* Quine 1980: 143). O conceito de estilo e a valorização da linguagem como *ação* constituem noções centrais para a filosofia da tradução.

Scanned by CamScanner

"Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura."[11]

Antes de passar para a segunda parte desta exposição, gostaria ainda de recordar a presença importante que a crítica da tradução, pensada como transporte de sentido, ocupa na obra de Jacques Derrida, bem como a sua noção de intraduzibilidade do texto poético. A sua teoria da tradução, lembro apenas *en passant*, é na verdade uma tentativa de desdobrar um texto central dentro da história da reflexão sobre a tradução, a saber, o "A tarefa/renúncia do tradutor" (1921-23) de Walter Benjamin, que este publicara como introdução às suas traduções dos "Tableaux parisiens" (Quadros parisienses) das *Flores do Mal* de Baudelaire, em 1923. Num longo debate dedicado à teoria da tradução e posteriormente publicado num volume intitulado sugestivamente de *L'oreille de l'autre* (A orelha do outro), Derrida resumiu a sua crítica da tradução com essas palavras:

"O que diz um filósofo quando ele é filósofo? Ele diz: o que conta é a verdade ou é o sentido, e o sentido está antes ou além da língua, por conseguinte ele é traduzível. O que comanda é o sentido e, conseqüentemente, devemos poder fixar a univocidade do sentido, ou em todo caso, a plurivocidade deve ser domesticável, e se essa plurivocidade é domes-

---

[11] Jakobson 1988: 71. Vale notar que essa noção pode ser facilmente aproximada do conceito de hieróglifo de Diderot. Diderot, apesar de evidentemente se manter dentro de uma visão representacionista da linguagem, já adiantara uma ordem de idéias semelhantes, na medida em que para ele, graças ao seu conceito do hieróglifo artístico, a poesia seria intraduzível. Veja-se, por exemplo, a sua *Lettre sur les surds et muets [à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent]* (Carta sobre os surdos e mudos para o uso daqueles que escutam e falam), 1965, 70. Cf. também Octavio Paz para uma defesa da intraduzibilidade da poesia: "A poesia transforma radicalmente a linguagem e em direção contrária à da prosa. [...] Pois bem, apenas adentramos os domínios da poesia, as palavras perdem sua mobilidade e sua intercambialidade [*intercanjeabilidad*]. Os sentidos do poema são múltiplos e cambiantes; as palavras do poema são únicas e insubstituíveis. Substituí-las significaria destruir o poema. A poesia, sem deixar de ser linguagem, é um para além da linguagem" (Paz 1973: 64).

Scanned by CamScanner

ticável, a tradução como transporte de um conteúdo semântico numa outra forma significante, numa outra língua, é possível. Não existe filosofia a menos que a tradução seja possível nesse sentido, portanto *a tese da filosofia é a traduzibilidade, a traduzibilidade no seu sentido corrente, transporte de um sentido, de um valor de verdade, de uma língua numa outra, sem prejuízo essencial.* E esse projeto, ou essa tese, evidentemente tomou ao longo da história da filosofia um certo número de formas que poderíamos destacar de Platão a Hegel passando por Leibniz. Portanto, o programa da tradução, a passagem para a filosofia, no meu espírito era isso: a origem da filosofia é a tradução, a tese da traduzibilidade, e em todo lugar onde a tradução nesse sentido é posta em questão, não é nada menos do que a filosofia que se encontra posta em questão." (DERRIDA 1982: 159 ss.; grifo meu)

O projeto filosófico de Derrida pode, portanto, ser observado como uma tentativa de mostrar a inconsistência da tese da traduzibilidade: como Wittgenstein ou Saussure, ele condena a visão da linguagem como mera nomenclatura. Além disso, tratando da tradução *stricto sensu*, ou seja, no seu caso, da intraduzibilidade, ele tenta mostrar como conceitos que desempenharam um papel-chave na história da filosofia, como *phármakon* ou *Aufhebung*, possuem uma *indécidabilité* que se perde se traduzidos. Derrida põe em questão a possibilidade de existir a tradução denominada por Jakobson como "tradução no sentido próprio". Como ele mesmo afirmou, isto pressuporia "que existe uma língua, que existe uma tradução no sentido próprio, ou seja, como passagem de uma língua em uma outra; e se a unidade do sistema lingüístico não está assegurada, toda esta conceituação em torno da tradução (no sentido dito 'próprio' da tradução) está ameaçada" (DERRIDA 1982: 134). Derrida também compartilha do *tópos* clássico que vê na literatura o intraduzível *par excellence*. A literatura é para ele um *événement*, a criação do âmbito sagrado na linguagem. "O texto sagrado chega, é um evento [...] (a literatura de uma certa maneira é o intraduzível) a literatura é sagrada [...]; se existe literatura, ela é sagrada [...]" (DERRIDA 1982: 195 ss.). A não-traduzibilidade *gera* para ele tanto a literatura como o sagrado. A conseqüência dessa intraduzibilidade é também para Derrida uma visão da tradução como presa a um *double bind* (duplo vínculo). Analisando a descrição bíblica do evento da torre de Babel, ele nota que Babel é o mito da origem do mito: origem da necessidade de tradução, de suplementação. É a "metáfora da metáfora". E ele conclui: "Esta história conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade *como* impossibilidade" (DERRIDA 1987: 203). Novamente voltamos à visão da tradução como tarefa, *Aufgabe*.

Terminado esse pequeno périplo pela filosofia da tradução, podemos concluir que a tradução no seu sentido anti-representacionista e, portanto, criativo, está intimamente conectada ao duplo mandamento contraditório de toda equação da identidade: o ser (da tradução) só existe graças à sua relação com o seu não-ser, ou seja, com a sua impossibilidade. Reencontraremos logo mais essa equação ao tratar da tradução de textos filosóficos. No entanto, vale a pena deixar clara uma tensão

Scanned by CamScanner

inerente a essa filosofia da tradução. Ela foi iniciada com uma defesa da não-diferença qualitativa entre o discurso dito literário e o dito filosófico. Diversos autores, como vimos, desenvolveram as suas respectivas filosofias da tradução com base nesse axioma. Não obstante, mesmo num autor como Derrida, que defende uma intraduzibilidade "radical" que na verdade não abre sequer para os "graus da intraduzibilidade" mencionados por Gadamer, pois bem, mesmo Derrida toma a "literatura" como o discurso "mais" intraduzível. Tentemos agora ver de perto um caso particular de tradução para notar em que medida a filosofia da tradução conecta-se à tradução de filosofia (uma não deveria viver sem a outra). Minha tese é que a filosofia é "mais poética" do que se costuma crer e, portanto, ela também é radicalmente intraduzível — e, por isso mesmo, *deve* ser traduzida.

Tradução de filosofia

Como a prática da tradução incorpora a noção de tradução como *Aufgabe*, ou seja, como *double bind*? Como isso se dá na tradução de textos ditos filosóficos? Apesar de a filosofia não se deixar diferenciar da literatura quanto à sua escritura, mesmo assim acredito que a tradução de textos explicitamente conectados à tradição de escritos filosóficos apresenta um caso especial para a teoria e prática da tradução. (O mesmo motivo que nos leva a afirmar que a filosofia não é "essencialmente" diferente da literatura, exige — ao mesmo tempo [*double bind*] — a necessária diferenciação entre a filosofia e a poesia: ou seja, se tudo é diferença — não existe identidade positiva —, tudo é diferença! O relativismo, portanto, não implica de modo algum o abandono do rigor do pensamento.) Assim, do mesmo modo que se pode distinguir graus de não-traduzibilidade, também se pode dizer que a tarefa tradutora é marcada por diferentes peculiaridades conforme se esteja traduzindo a *Commedia* dantesca, *Don Quijote*, *Der Messias* ou a *Kritik der reinen Vernunft*. Não que com essa afirmação eu esteja negando a pertença do texto filosófico à literatura, muito pelo contrário. Como veremos, o tradutor de filosofia tem de levar em conta não apenas o aparato conceitual que deve verter para a língua de chegada, mas também, como falava Jakobson com relação ao texto poético, o jogo paranomásico que permeia o texto original, o trabalho executado pelo "princípio de similaridade e de contraste", ou, ainda, a *indécidabilité* de que fala Derrida.

Para apontar como a filosofia da tradução conecta-se à prática tradutória — como uma não deveria existir sem a outra — escolhi como exemplo as traduções que Rubens Rodrigues Torres Filho fez de alguns textos centrais de Novalis, sendo que também comentarei aqui e ali a sua tradução de Fichte para o português. Gostaria de destacar que essas traduções servirão apenas de material para expor algumas peculiaridades importantes da tradução de textos filosóficos; não estou, portanto, nem preocupado com uma análise dessas traduções em si, nem em destacar a sua originalidade; elas apenas representam exemplos máximos no seu gênero.

Gostaria ainda de poder sugerir, com essa análise, em que medida o estudo de traduções constitui um importante tema para a Literatura Comparada. A história das traduções de um país aponta para a história da sua *Bildung*; indica a sua

Scanned by CamScanner

capacidade de "saída de si", sendo que a "volta a si" implica a construção do vocabulário comum que está na base de toda cultura. O próprio "ser da cultura" só existe dentro desse movimento pendular — não existe nada além desse eterno oscilar que é a marca da tradução. No caso específico do estudo da história da tradução de textos filosóficos, isto significa acompanhar a construção de todo um aparato conceitual.

No momento em que o teórico da literatura estuda uma tradução, ele está de certo modo violando a lei da não-traduzibilidade das traduções, formulada por Benjamin (BENJAMIN 1972a: 20); ele está fazendo a tradução de uma tradução. Esse aspecto da análise da tradução não deixa de ter uma faceta desestruturadora. Na medida em que *põe* a tradução como um original, inverte a hierarquia tradicional, e permite desse modo que se vislumbre o texto de chegada sob uma nova perspectiva. Assim, o teórico da literatura entra no círculo da *Bildung* — que envolve a tradução como um dos eixos que coordenam o movimento de saída e volta à cultura — na medida em que ele reativa e desdobra o ciclo da auto-reflexão.

Uma das peculiaridades principais da tradução de textos ligados à tradição filosófica é o papel central que as notas explicativas desempenham. É difícil se conceber em que medida a paronomásia contida num poema de Paul Celan poderia *passar* para uma outra língua com a ajuda de uma nota de rodapé. O próprio termo "rodapé" remete à *prosa* — que vem de *prosa oratio*, *provorsa*, ou seja, "caminhar para frente", em oposição ao verso, que implica a *volta* ritmada. Não é um acaso que a terminologia da retórica latina clássica também tenha reservado para o texto prosaico o termo *pedester*. Há uma relação direta entre o discurso filosófico-prosaico e o uso das notas. A filosofia se constitui, antes de tudo, como história da filosofia; nela, portanto, a intertextualidade é não apenas uma constante, mas, pode-se dizer, constitui o seu cerne (como se passa, aliás, em qualquer gênero literário). Um texto filosófico está sempre em diálogo com a tradição; as notas são um dos modos típicos dessa forma de explicitar esse diálogo. Ao menos desde o século XVIII, o uso de notas tornou-se um hábito amplamente difundido tanto entre os historiadores como também entre os filósofos. Portanto, é incompreensível que alguns teóricos da tradução afirmem que as notas devam ser não apenas evitadas, mas que cheguem a condená-las totalmente. Assim, por exemplo, Derrida fala do ideal de uma tradução (evidentemente teológico) que deveria ser exata, palavra a palavra, e dispensar o uso das notas, o que, de resto, vai totalmente contra as suas reflexões sobre a pluralidade de sentidos que habita qualquer texto, qualquer língua.[12] Istvan Fehér, num artigo dedicado especificamente à questão da tradução de textos filosóficos, também defendeu a tese claramente insustentável de que o

[12] Nas suas palavras: "Quando o tradutor [...] pode incluir uma nota ou então colocar palavras entre colchetes, evidentemente o que ele faz não é uma operação de tradução neste momento; comentar, analisar, chamar a atenção, não é traduzir, daí o problema *econômico* da tradução. No fundo, o ideal de uma tradução que não seria senão tradução, é o de traduzir uma palavra por uma palavra, a partir do momento em que colocamos duas palavras ou três no local de uma, e que a tradução se torna explicação analítica, não se trata mais de tradução no sentido estrito" (DERRIDA 1982: 204).

Scanned by CamScanner

tradutor deve evitar a interpretação, o comentário e o esclarecimento. Como poderia um tradutor evitar a interpretação se — como, contraditoriamente, o próprio Fehér afirma no mesmo texto — toda tradução é ela mesma interpretação?[13] Walter Benjamin, que era familiarizado com a tradição teológica-tratadística medieval que cultivava a introdução de *glosas*, que eram reservadas para as passagens difíceis e obscuras do texto sagrado, além de ter valorizado também a própria tradição judaica midrachista de comentário contínuo da Torá, sabia que a introdução de adendos e notas num texto filosófico por parte do seu tradutor era parte da sua tarefa.[14] Numa carta de outubro de 1935 ao seu amigo estudioso da cabala e tradutor do hebraico Gershom Scholem, Benjamin elogiou a sua tradução de um capítulo do *Zohar* com as seguintes palavras: "A tradução do presente texto certamente não foi mais fácil que a de um poema perfeito. No entanto, os tradutores de poesia não dispõem via de regra sobre a renúncia [*Entsagung*] que constitui aqui a condição do sucesso e que fornece ao mesmo tempo a regra do método: conectar a tradução ao comentário" (Benjamin 1978: 694). O fato de Benjamin ligar aqui o comentário do tradutor à renúncia não deixa de remeter à sua noção de tradução como *Aufgabe*, a saber como *Aufgeben*, renunciar, desistir, abandonar.

As traduções de Torres Filho nasceram de uma necessidade prática, didática: como professor de história da filosofia especializado no idealismo alemão, devido à ausência de traduções para o português de vários textos básicos desse período, ele viu-se obrigado a lançar-se na empreitada tradutória de alguns dos textos mais herméticos da filosofia ocidental: a saber, da doutrina-da-ciência de Fichte, deve-se acrescentar, em várias das suas versões,[15] assim como de textos de Schelling e ainda de muitos dos principais fragmentos de Novalis (eles mesmos originados por

---

[13] Fehér 1993: 284. Fehér defende outras idéias discutíveis — e heideggerianas — como ao afirmar que para se compreender Heidegger deve-se "ser alemão" (1993: 276.)! Na mesma coletânea de textos, Marina Bykova defendeu corretamente o comentário como uma parte integrante da tradução filosófica: "Apenas os comentários da tradução devem e podem tornar claro e contar em que sentido um termo concreto foi empregado em um determinado contexto" (Bykova 1993: 255). O único cuidado que se deve ter é não sucumbir à "ideologia da clareza" (correlata à "ideologia do belo") e se exigir sempre um "alto estilo" ou clareza onde esta não existe. Quem faz isso está preso ao modelo da tradução como *belle infidèle*. Com relação a este modelo de tradução, cf. o capítulo 18.

[14] Benjamin também soube defender — como, depois dele, Derrida — a tradução absolutamente literal: na verdade a tradição judaica encerra lado a lado esses dois modelos de tradução, o literal e o explicativo. O texto bíblico só pode existir enquanto uma escritura imóvel, intraduzível, mas também na medida em que é lido e compreendido (daí a proliferação de paráfrases, glosas, comentários, traduções etc.).

[15] Rubens R. Torres Filho traduziu as seguintes obras de Fichte: *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie, Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre, Versuch einer neuren Darstellung der Wissenschaftslehre, Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie, Darstellung der Wissenschaftslehre* e *Die Staatslehre, oder über das Verhältniss des Urstaates zum Vernunftreichen*. Como indico na bibliografia os volumes em português que contêm estes textos, acho desnecessário aumentar esta nota incluindo as traduções.

Scanned by CamScanner

sua vez de um exaustivo estudo da filosofia fichteana). Isto sem contar as suas traduções de textos de autores centrais na história da filosofia, como de Kant, Schopenhauer, Nietzsche e Walter Benjamin. Ele enfrentou a tarefa da tradução, a sua necessidade e impossibilidade, lançando mão de um princípio de máxima literalidade, contrabalançado por perífrases ou traduções analíticas, além da introdução de inúmeros comentários nas suas notas. Torres Filho, no seu trabalho, está atento tanto para o fato da tradução, *Über-setzung*, ser em si mesma uma *peri-frase*, *circumlocutio*, ou ainda ser uma *metaphora*, trans-posição (*Übertragung*), que na verdade apenas repete o princípio analógico que impera na língua de partida (eu remeteria nesse ponto às análises que De Man fez). Seguindo essa visão, Torres Filho procura problematizar a existência de um texto original único, fechado, com uma mensagem clara e singular passível de ser recodificada. Desse modo ele tenta, sempre que possível, manter no texto traduzido as ambigüidades do texto de partida, quer repetindo a sua estrutura ambígua ou, quando isso não é praticável, indicando numa nota a não-univocidade de sentido. É evidente que ele não consegue se furtar à simplificação que muitas vezes o ato tradutório envolve, e que, como vimos há pouco, Gadamer, entre outros, procurou destacar. Por outro lado, a sua enorme experiência como tradutor de filosofia alemã para o português faz com que em alguns momentos a sua tradução represente — romanticamente — *um ganho* com relação ao original. Esse ganho, seguindo a visão do texto original como um texto aberto que incorpora as suas leituras, é na verdade algo evidente e desejável dentro de uma filosofia da tradução.

Como bom intérprete e comentador — pressupostos do bom tradutor —, Torres Filho revela o texto original como já sendo ele mesmo um emaranhado de citações, alusões e traduções, e a língua, quer de Fichte ou de Novalis, como penetrada de inúmeros "estrangeirismos". Muitos dos conceitos utilizados por esses filósofos são traduzidos a partir de palavras latinas ou francesas que estavam na origem do termo empregado em alemão. Vale lembrar que Kant, por exemplo, costumava dar entre parêntesis a origem latina de vários de seus conceitos; assim a *Anschauung* ele fazia seguir *intuitio*, a *Vorstellung*, *repraesentatio*, a *Deduktion*, *deductio*. Ele havia desenvolvido o seu aparato conceitual a partir da leitura não só de Baumgarten — que publicava a sua obra em latim — e Leibniz — com seus textos em francês —, mas também a partir de autores ingleses — que ele lia apenas nas traduções normalmente para o francês quando os originais não eram em latim — tais como Bacon, Locke, Berkeley e Hume. Também não se pode negligenciar a influência de Hobbes, Hucheson e Shaftesbury na sua teoria estética (cf. Dostal 1993). Isso apenas para indicar o seu diálogo com a tradição inglesa.

Mas voltemos a Torres Filho. Como tradutor-filólogo, ele ressalta detalhes dos manuscritos e das diferenças entre as diversas edições, trazendo desse modo à luz do dia a vida do texto original; ele mostra o texto em movimento, como ação. As suas notas surgem como mais uma etapa na história do texto. Assim como ele incorpora nas suas traduções o material acumulado por uma já longa história da recepção desses textos — as diversas traduções para outros idiomas, com as suas respectivas notas, as análises realizadas em monografias e artigos, o aparato que acompanha as boas edições críticas —, do mesmo modo, a sua leitura-tradução-

Scanned by CamScanner

interpretação passa a fazer parte do original. Como vimos, a linguagem não existe enquanto ela é só gramática e dados lexicais, ou seja, apenas um conjunto de elementos estruturais; somente com a apropriação que cada indivíduo faz dessa estrutura é que ela passa a ter vida. Do mesmo modo, o texto, no caso o texto dito filosófico, só existe na sua recepção, e a história dessa recepção constrói e reconstrói constantemente o texto "original".

A tentativa de se manter dentro de uma máxima literalidade, a que me referi há pouco, pode ser notada em muitos casos nos quais Torres Filho procura transpor para o português a sintaxe alemã, e também na medida em que ele forja novos termos no português, sem, no entanto, incorrer em preciosismo. Eis alguns exemplos.

Na sua tradução de Fichte, Torres Filho verteu alguns conceitos-chave da filosofia do idealismo alemão para o português, que foram posteriormente incorporados pelos tradutores de obras sobre a filosofia desse período e que também passaram a ser empregados nos trabalhos sobre Fichte redigidos no Brasil. Eu destacaria aqui a sua tradução do neologismo fichteano *Tathandlung* por "estado-de-ação". Numa nota, o tradutor esclarece: "A palavra *Tathandlung* é exclusividade de Fichte; não consta dos dicionários. É um termo forjado por analogia, provavelmente por ele mesmo, como oposto a *Tatsache* (estado-de-coisa, fato), que por sua vez é a tradução literal do latim *res facti*". No restante da nota, lemos ainda uma outra passagem de Fichte que deixa mais claro o sentido do conceito. Ou seja, o tradutor não apenas mostra a relação de contaminação entre as línguas — revelando a tradução como um ato de re-tradução — como trata de levar em conta o que eu gostaria de denominar de *paronomásia filosófica*, ou seja, o jogo de espelhamento e eco que existe entre os conceitos utilizados por qualquer filósofo, que deve ser lido não apenas dentro do contexto imediato em que ele aparece como também na *œuvre* do autor como um todo, e ainda envolve a importação de conceitos e famílias conceituais de outros autores e tradições filosóficas. Como ainda veremos mais de perto, como na figura de retórica, aqui também as similaridades fônicas e os parentescos etimológicos desempenham um importante papel. Tendo-se esse conceito em mente, fica claro por que na tradução de um texto filosófico as exigências são no mínimo tão grandes quanto na de um poema lírico.

Passemos a outros exemplos. Na sua tradução de Novalis, Torres Filho traduz *Selbstäusserung* por *auto-exteriorização* (Novalis 1988: 51). Numa nota, ele apresenta o termo empregado no original e comenta que ele "tem o sentido de 'exteriorizar-se de si mesmo'", ou seja, dá uma tradução analítica da expressão. Além disso, lemos ainda uma outra tradução possível, "alienar", e Torres Filho ainda recorda "que, na *Doutrina-da-ciência* de Fichte, [alienar] é a atividade característica da síntese da substancialidade, por oposição ao *übertragen* (transferir), que é característica da causalidade" (Novalis 1988: 209). Ou seja, ele fornece não apenas três traduções de uma mesma palavra, como também indica de onde o conceito havia sido retirado. Na mesma passagem encontra-se um outro neologismo na expressão: "observação auto-ativa" (Novalis 1988: 53). Na nota, ficamos sabendo qual é o adjetivo do texto original — *selbsttätig* — e o autor justifica a sua tradução: "A introdução do neologismo, em português, visa a evitar as palavras 'espontânea'

Scanned by CamScanner

ou 'autônoma', que no contexto da filosofia transcendental têm um significado técnico muito específico" (NOVALIS 1988: 209). Outro neologismo é o termo "indivíduos-de-arte" (NOVALIS 1988: 65), que traduz *Kunstindividuen* em alemão. No caso, a tradução para o português já estava "pré-cunhada" devido à incidência de um termo latino no original. "Antropognosta" é sem dúvida um termo forjado por Torres Filho que a princípio causa espécie. Nossa estranheza é, no entanto, superada quando lemos a nota: o próprio Novalis formara esta palavra seguindo o modelo de "'geognosta', designação desusada para 'geólogo'" (NOVALIS 1988: 221). Da mesma ordem de neologismos é o termo "socrácia" (NOVALIS 1988: 141), que traduz "Sokratie", inventado por Novalis. Torres Filho, na nota, indica o termo utilizado no original e também o contexto em que ele deve ser lido na obra de Novalis e F. Schlegel (NOVALIS 1988: 239).

Especifiquemos mais detalhadamente o emprego das notas nas traduções de Torres Filho. Elas podem ser classificadas do seguinte modo: 1) notas — ou, em alguns casos na tradução de Fichte, parênteses — que indicam o termo ou a frase no original; 2) notas que visam esclarecer determinados conceitos. Estas se subdividem, por sua vez, em quatro subgrupos: 2.1) nas que retraçam a relação vertical do conceito com a tradição filosófica anterior à obra; 2.2) as que indicam elementos da história da recepção e transformação desse conceito; 2.3) as que analisam a relação vertical do conceito dentro da obra do autor como um todo; e 2.4) as que estudam a relação do conceito dentro do seu contexto mais restrito, ou seja, dentro do próprio texto traduzido. Além disso, encontramos ainda: 3) notas que procuram destacar as relações de assonância e eufonia do termo original; 4) notas que indicam detalhes, correções, adendos ou rasuras do manuscrito, ou que apontam para erros ou variantes das diferentes reedições; 5) notas que ressaltam o uso de "estrangeirismos" no original; 6) notas que esclarecem quem são as pessoas, autores e obras mencionados; 7) notas que indicam que o texto já aparecia no original em determinada língua estrangeira; 8) notas que fornecem variantes de tradução e/ou de interpretação; e finalmente 9) notas simplesmente irônicas.

Vejamos agora alguns exemplos que logo deixarão claro que evidentemente essa tipologia apresenta apenas tipos "puros", que na prática raramente aparecem como tais. Na tradução de Novalis, Torres Filho introduziu depois do termo "exaltação" (NOVALIS 1988: 39) a seguinte nota: "Tradução convencional de *Schwärmerei*, de fato *intraduzível* por referir-se muito intrinsecamente ao debate de idéias da época. Obscurantismo, misticismo, delírio, era o negativo da Ilustração" (NOVALIS 1988: 203; grifo meu). A nota ainda continua dando exemplos de outras passagens nas quais Novalis já havia empregado o mesmo conceito. A nota que se segue à palavra "exposição" (NOVALIS 1988: 49) não é menos importante: "Em alemão *Darstellung*, que Kant na *Crítica do juízo* dá como equivalente de *exhibitio* e em francês pode ocasionalmente ser traduzida por *mise en scène*" (NOVALIS 1988: 207). A nota continua mostrando outras ocorrências do mesmo termo em Fichte e em Novalis. Ou seja, aqui encontramos um dos casos de notas que apontam para o original como já sendo ele mesmo localizado numa cadeia de traduções: Novalis, que lera em Fichte, que lera em Kant, que por sua vez vertera *exhibitio* em *Darstellung*. Na mesma página, uma outra nota chama a aten-

Scanned by CamScanner

ção para um jogo de eufonia do texto alemão. Na versão em língua portuguesa lê-se: "Assim é, portanto, o gênio, a faculdade de tratar de objetos imaginados como se se tratasse de objetos efetivos, e também de tratá-los como a estes" (NOVALIS 1988: 49). E a nota esclarece: "O texto alemão, que joga com os verbos *handeln von* (tratar de) e *behandeln* (tratar), é o seguinte: *So ist also das Genie, das Vermögen von eingebildeten Gegenständen, wie von Wirklichen zu handeln, und sie auch, wie diese, zu behandeln* [...]" (NOVALIS 1988: 208). Ainda na mesma página, Torres Filho anota com relação ao conceito *clareza de consciência* (NOVALIS 1988: 49):

> "A locução 'clareza de consciência' [...] procura suprir, por perífrase, a *intraduzível* [grifo meu] palavra *Besonnenheit* — um termo-chave, que Hardenberg herdou da filosofia de Fichte. Ali ela designa a única postura genuinamente filosófica, de lucidez, vigília, autoconsciência. Formada a partir do verbo reflexivo *sich besinnen* (que pode também significar 'voltar a si', 'recobrar os sentidos'), beneficia-se ainda da homofonia com o verbo *besonnen*, que significa 'iluminar', 'ensolarar'."(NOVALIS 1988: 208)

Ou seja, com a nota o tradutor tenta suprir as carências da tradução, tenta apontar para a rede de associações que a leitura do texto original abre: com a tradição filosófica e com o eixo paradigmático da língua de partida. Uma nota do mesmo teor é inserida após a seguinte passagem da tradução das *Observações entremescladas* de Novalis: "*Procuramos* por toda parte o incondicionado e *encontramos* sempre apenas coisas" (NOVALIS 1988: 37). Nela pode-se ler: "O texto alemão é mais expressivo, pois *joga* [grifo meu] com a contraposição dos cognatos *Ding* (coisa) e *un-be-dingt* (incondicionado)" (NOVALIS 1988: 200 ss.). Na nota, o tradutor ainda comenta os conceitos de *Ding* e *Unbedingt* em Schelling, Kant e noutras passagens de Novalis. Outra nota que também procura recuperar as analogias acústico-conceituais do termo original refere-se à expressão "tonalidades afetivas" (NOVALIS 1988: 51). Na nota lê-se:

> "Em alemão: *Stimmungen*. Esta palavra, formada a partir do radical *Stimme* (voz) e considerada pelos comentadores como essencial em Novalis, não pode ser simplesmente traduzida por 'estados de alma'. Ele próprio chama a atenção para a referência diretamente musical ('a acústica da alma é um domínio ainda obscuro' [Novalis]), para o parentesco com a idéia de acordo ou harmonia (*Einstimmung*) e para sua presença no conceito de *determinação* (*Bestimmung*). Confira-se o n.° 534 dos *Estudos de Fichte*, onde aflora essa preocupação terminológica: '*Stimme — Stimmung — stimmen — bestimmen — einstimmen. Stimme* exprime algo que constitui a si mesmo. *Stimmung* nasce de dois ativos e dois passivos'." (NOVALIS 1988: 209)

Torres Filho reinstaura aqui não apenas o contexto paronomásico do conceito, revelando como as suas camadas semânticas não podem ser despregadas da sua

Scanned by CamScanner

textura sonora, como, para tanto, cita um texto de Novalis, sendo que metade em alemão, metade em português, ou seja, ele transplanta o jogo de homofonias de forma intacta. Este recurso de traduzir via não-tradução, para revelar a importância do conceito original, é totalmente legítimo; desde que, evidentemente, venha, como é o caso, sustentado por comentários e glosas. Na sua tradução da *Doutrina-da-ciência* de Fichte, Torres Filho lançou mão do mesmo recurso. Assim, após termos lido na versão portuguesa: "O eu [...] é ao mesmo tempo o agente e o produto da ação; o ativo e aquilo que é produzido pela atividade; ação e feito são um e o mesmo; e por isso o *eu sou* é expressão de um estado-de-ação" (FICHTE 1980: 46), lê-se na nota:

> "Este trecho é fundamental para esclarecer a gênese conceitual da noção de *Tathandlung*, assim como a formação da palavra. Para maior clareza, é interessante lê-lo com os termos alemães no lugar: 'O eu é ao mesmo tempo o *Handelnde* e o produto da *Handlung*; o *Tätige* e aquilo que é produzido pela *Tätigkeit*; *Handlung* e *Tat* são um e o mesmo; por isso o *eu sou* é a expressão de uma *Tathandlung*'. Temos aqui a primeira expressão da *identidade do sujeito e objeto*, que inspirou todo o idealismo alemão." (FICHTE 1980: 46)

Com essa montagem de línguas, Torres Filho não só chama a atenção para a impossibilidade da tradução do original — de dentro de uma tradução, vale acentuar — como também gera um estranhamento, um distanciamento, tanto da língua do original, deslocada para um texto em português, como também da língua de chegada, que se transforma, na medida em que incorpora palavras estrangeiras, em um jogo de sons por assim dizer puros, tendencialmente sem sentido algum. Em momentos como esses, a tradução de Torres Filho deixa claro tanto a importância da eufonia no discurso filosófico, e portanto o fato da intraduzibilidade não ser um apanágio restrito à poesia, como também a relação estreita entre o modelo da tradução e o da *Bildung*. Não só no *ato* da tradução ocorre a saída da sua língua, mas também a leitura da tradução exige um abandono da mesma. A tradução, pode-se concluir, radicaliza determinados elementos ambíguos da nossa linguagem, revela a ausência de um núcleo fixo na nossa língua (e no nosso saber), de uma *arché*, e ela faz isso na medida em que nos distancia da nossa própria linguagem cotidiana. Ela revela que não há uma linguagem fixa, "ordinária", uma "prosa pura", como alguns filósofos da linguagem procuram defender, que seria constativa e enunciada por um sujeito presente a si mesmo. E ela realiza isso, paradoxalmente, na medida em que ela radicaliza o caráter que normalmente se atribui justamente à linguagem da prosa, ou seja, a intercambialidade das palavras.[16]

---

[16] Como Paul Valéry afirmou: "É prosa o escrito que tem um objetivo exprimível por um outro escrito" (Est prose l'écrit qui a un but exprimable par un autre écrit; VALÉRY 1960: 555). Mas a filosofia da tradução, como vimos, não admite se falar dessa linguagem da "prosa pura" que seria oposta à da "poesia pura". É verdade que a tradução, na medida em que ela é obrigada

Scanned by CamScanner

Não é de modo algum indiferente o fato de estarmos analisando este aspecto, central do meu ponto de vista, da atividade tradutória, a partir das traduções de textos de Novalis e Fichte. O Romantismo alemão, com as traduções de Shakespeare, Camões, Calderón, Cervantes e Platão, entre outros, foi não só uma época particularmente importante da tradução alemã, como também da sua teorização. A *Doutrina-da-ciência* de Fichte descreve a formação do "eu", como se lê na tradução de Torres Filho, como um "*eu* [que] *põe originariamente, pura e simplesmente o seu ser*" (FICHTE 1980: 47); ou seja, "*o eu põe a si mesmo* e é, em virtude desse mero pôr-se a si mesmo" (FICHTE 1980: 46). O eu, pode-se dizer, é para Fichte, uma tradução (*Übersetzung*) de si mesmo: o "eu" existe apenas na medida em que se desdobra, re-flete, que tenta sair de si, mas esse si, por outro lado, sempre se revela, ele mesmo, como um desdobramento de um outro eu. Nas palavras de Novalis: "Der Act des sich selbst Überspringens ist überall der höchste — der Urpunct — die *Genesis des Lebens*" (NOVALIS 1978: II, 345) (O ato do saltar-por-sobre-si-mesmo é por toda parte o mais alto — o ponto originário — a *gênese da vida* [NOVALIS 1988: 152]). O modelo do "eu" como aquele que põe a si mesmo, que traduz a si mesmo, a partir de si mesmo — a partir do desdobramento do "eu" num "não-eu" —, corresponde ao modelo da tradução e da literatura de um modo geral, como uma cadeia infinita de textos, leituras, traduções, reescrituras e releituras. Não existe o ponto de Arquimedes para sustentar o mundo: "O todo consiste aproximadamente — como as pessoas jogando que, sem cadeiras, sentam-se num círculo uma no joelho da outra" (NOVALIS 1978: II, 152). A Tarefa, para voltar mais uma vez ao conceito benjaminiano central de *Aufgabe*, é infinita: no sentido de que o abandono de si é infinito, no sentido de que nunca se atinge o "eu" originário, o texto original, que sustentaria os demais eus e as demais traduções. Não existe uma tradução perfeita, ela permanece sempre uma estrutura da tradução, uma reflexão, um *essai*. *O princípio da intraduzibilidade só funciona como par alternante com essa noção de Ser como tradução: só há, eu repito, diferença* (*intraduzibilidade*), *onde há diferença* (*o Ser como jogo de diferenças*).

Tratemos por último de uma das notas de Torres Filho que eu classificaria como pertencendo ao grupo das irônicas. Nos *Diálogos* de Novalis encontra-se uma menção passageira ao Brasil como possuidor de grandes minas. Novalis era engenheiro de minas. Torres Filho acrescenta a seguinte nota ao se defrontar com o nome próprio por demais familiar: "Colônia portuguesa na América do Sul, cuja evocação estimulava a imaginação romântica. A menção mais importante na filo-

---

a multiplicar a substituição das palavras umas pelas outras, a ponto de estranhá-las, possui um princípio oposto ao da linguagem da poesia, sobretudo se a tomarmos nos termos analisados por Octavio Paz. Mas ela enquanto princípio, enquanto fruto de uma filosofia da tradução, é também crítica da prosa, da possibilidade de uma prosa pura, da afirmação da possibilidade de intercambialidade entre os termos de uma linguagem (típica da tradução na linha das *belles infidèles*) — crítica da recodificação, *rewording* nos termos de Jakobson — ou ainda da possibilidade mesma de uma tradução absoluta entre diferentes línguas, da tradução "no sentido próprio do termo". A sua característica está em afirmar a não-traduzibilidade da linguagem de dentro da *necessidade* da tradução: necessidade de *Bildung*, de saída e de volta "a si" que cria esse "si mesmo".

Scanned by CamScanner

sofia alemã está nos *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, de Leibniz, onde o empirista Filaleto refere, como argumento contra o caráter inato da idéia de Deus, a existência de nações inteiras desprovidas dessa idéia, *comme à la Baie de Soldanie, dans le Brésil, dans les îles Caribes, dans le Paraguay*" (NOVALIS 1988: 254). Ora, a ironia que brotou aqui nessa nota de Torres Filho de um modo quase espontâneo não é de modo algum estranha ao espírito da tradução. Como vimos, esta está intimamente conectada à necessidade e à impossibilidade; liga-se não só à destruição da sua própria língua, e da língua estrangeira, mas também à tentativa de criar uma nova língua, ou melhor: a tradução revela a língua como um ente vivo em constante criação. Além da tradução, como se sabe, a ironia era um conceito central para os românticos alemães. Ela representava para eles uma das formas da "reflexão", do movimento de saída e de volta a si. A ironia é, para Schlegel, "alternância entre autocriação e autoaniquilamento" (SCHLEGEL 1967: II, 172). Nada, portanto, mais próximo da tradução. Num fragmento também seu publicado na revista *Lyceum der schönen Künste* (Liceu das Belas Artes), pode-se ler uma definição de ironia que revela a proximidade que havia para os românticos entre este conceito e o de tradução, em que medida ironia e tradução implicavam para eles uma tarefa necessária e impossível de abandono e construção de si mesmo: "Ela [a ironia] contém e estimula um sentimento da insolúvel luta do incondicionado e do condicionado, da *impossibilidade* e *necessidade* de uma comunicação perfeita. Ela é a licença mais livre de todas, pois através dela o homem põe-se para além de si mesmo [*durch sie* setzt *man sich* über *sich selbst weg*]; e ainda assim, a mais regulamentada de todas, pois ela é incondicionalmente necessária" (SCHLEGEL 1967: II, 160; grifo meu). Que a ironia na nota de Torres Filho tenha sido deslanchada quando ele se deparou com o nome da sua pátria (*Heimat*), creio não precisa ser comentado aqui. Gostaria de concluir esta reflexão com essa aproximação entre a tradução irônica e a ironia da tradução.

Scanned by CamScanner

16.
HAROLDO DE CAMPOS: TRADUÇÃO COMO FORMAÇÃO E "ABANDONO" DA IDENTIDADE

Tradução como metáfora da linguagem

A reflexão teórica sobre a tradução experimentou no século XVIII uma virada decisiva. Sob a forma de uma "filosofia da tradução" essa teoria desenvolveu-se, por sua vez, acoplada a uma filosofia da linguagem que se estruturava com base numa concepção expandida da linguagem: na visão do *mundo como texto*, como livro selado cuja "chave" para leitura decifradora encontrava-se perdida. Esta noção expandida da linguagem implicava uma abertura da concepção de tradução: para ela, não apenas se poderia traduzir de uma língua para a outra (tradução interlingual), como o mundo deveria ser traduzido (conhecimento = tradução); quer num texto científico quer em poemas. Posteriormente, Valéry sintetizou esta concepção (numa passagem mais de uma vez citada por Haroldo de Campos): "Escrever o que quer que seja, uma vez que o ato de escrever exige a reflexão e não é a inscrição mecânica e sem interrupção de uma palavra interna toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua na outra".[1]

Se escrever equivale a traduzir, estamos portanto diante de uma relativização da noção do original: há uma *intertextualidade* generalizada. A tradução no "sentido tradicional" seria uma tradução da tradução; ou ainda, platonicamente falando: representação da representação, cópia da cópia. Sendo assim, é fácil perceber em que medida a filosofia da tradução pôde permitir muitas vezes um olhar que penetrou na estrutura mesma da "linguagem", dessa *tradução primeira* que é reelaborada e, como veremos, posta em questão pela *tradução segunda*.

A marca ou estigma da tradução em geral é o fato de ela ser uma passagem: de um texto para outro, de um espaço para outro, de um tempo para outro. Mas mais do que uma simples passagem, toda tradução — e, logo, toda linguagem — está marcada pelo *abandono*.

Ao menos desde Parmênides "falar de algo" é concebido antes de mais nada como falar de algo *ausente*. O discurso exige a saída, vale dizer, a perda do objeto, o seu abandono em favor da *palavra*. A linguagem cotidiana, como Valéry também

---

[1] Cit. por Haroldo de Campos (1991, 35). No século XVIII muitos autores defenderam uma ordem de idéias semelhante, como se pode ler na passagem muito citada da *Aesthetica in nuce* de Hamann: "Falar é traduzir — de uma linguagem angélica numa linguagem humana, ou seja, pensamentos em palavras, coisas em nomes — imagens em signos". *Aesthetica in nuce* (1762) (1968, 87 ss.).

Scanned by CamScanner

costumava afirmar, estende-se sobre um vazio, como uma pequena ponte pênsil sobre um precipício (VALÉRY 1957: 1317 ss.). Essa distância implicada na linguagem também pode ser lida como uma fonte de tristeza. Daí porque para Manfred Frank falar significa "enlutar a perda do significado" (FRANK 1983: 16). Além disso, devemos acrescentar a existência de outros sacrifícios que a linguagem constantemente realiza: para que ela possa enredar a "realidade", há de ocorrer necessariamente o sacrifício não apenas do "objeto", mas também de todo um universo extra-lógico (extra-*lógos*), extra-linear (extra-gramatical) do mundo.[2]

Na tradução de uma língua para outra, como é fácil de se perceber, também ocorre um abandono ou sacrifício semelhante. Mas se, por um lado, é verdade que ao transpor-se um texto de uma língua para outra sacrificam-se os elementos "próprios" da língua de partida, para os quais não se encontra um correspondente na língua de chegada, por outro lado deve-se antes de tudo, para poder traduzir, abandonar a sua própria língua. O abandono é aqui, portanto, duplo: abandono da sua própria língua e de determinados elementos — que eu, seguindo uma longa tradição, denominaria de elementos *corporais* — da língua de partida.

Gide, num diálogo travado com Walter Benjamin e posteriormente publicado por este sob o título "Gespräch mit André Gide", contou que dez anos após ter deixado de lado o seu estudo do alemão, dedicando-se, nesse meio tempo, com afinco exclusivamente ao inglês, ocorreu de ele ter conseguido não apenas ler *As afinidades eletivas* no original em alemão, como também ter "lido melhor" do que antes ele poderia tê-lo feito. Gide logo tratou na entrevista de esclarecer que não fora de modo algum o parentesco do inglês com o alemão que permitira a sua leitura da obra de Goethe: "o fato de eu ter me afastado da minha língua materna, que me deu o élan para dominar uma língua estrangeira. Quando se estuda uma língua, o mais importante não é a língua que se aprende; o decisivo é o abandono da sua própria língua. Também é apenas então que a compreendemos de modo fundamental". E, pouco mais adiante no texto de Benjamin, encontramos uma formulação de Gide que estabelece de modo cristalino a relação entre teoria da tradução e filosofia da linguagem tal como, na história da filosofia moderna, já se encontrara nos românticos alemães: "É apenas abandonando uma coisa que a nomeamos" (Ce n'est qu'en quittant une chose que nous la nommons; BENJAMIN 1972a: 506).

O movimento indicado por este ato nomeador é semelhante ao da reflexão tal como ela fora teorizada por Fichte e que estava na base da filosofia — e prática — romântica da tradução. A reflexão implica a saída do indivíduo de si mesmo, que se dá através do confronto com um "outro" — o "não-eu" da teoria fichteana —; só neste gesto originário e fundador que o indivíduo nasce, ou seja, constitui-se em oposição ao mundo. A partir dos primeiros românticos alemães, Friedrich Schle-

[2] Mas sempre houve também uma tradição que procurou valorizar os elementos do mundo que, por assim dizer, contaminam o "texto" da "tradução primária". Estou evidentemente me referindo ao tema clássico da linguagem natural em oposição à artificial, ou, em outras palavras, à distinção entre a linguagem motivada e a afirmação da arbitrariedade fundamental dos significantes com relação aos seus significados, que pode ser retraçada até a antiga querela entre Crátilo e Hermógenes no diálogo de Platão. Ainda voltaremos a este ponto.

Scanned by CamScanner

gel e Novalis, sobretudo, esse modelo do Ser como reflexão e constante "tradução de si mesmo" torna-se paradigmático e substitui a concepção ontológica do Ser. Tradução equivale, a partir de então, a *poiesis*, *criação absoluta* — um binômio oximoresco (como falar de um *absoluto* relativo ou mesmo criado, perguntava-se Schelling...) sobre o qual a Modernidade e as suas melhores obras foram erigidas.[3]

Com base nesse conceito de reflexão é fácil compreender o sentido ambíguo de uma outra noção romântica também essencial para a sua teoria da tradução: a de *Bildung*. Esta palavra significa tanto "formação" como "cultura", possuindo portanto *in nuce* um duplo movimento: a formação só pode se dar através da saída de si — *traumática*, mas ao mesmo tempo originária do "eu" —; daí o culto romântico da Viagem, da busca do eu no confronto com o outro; daí também o culto romântico da tradução.[4] Mas na tradução já está implicado o movimento seguinte: o da *volta* à Pátria, à língua-pátria, onde encontramos o sentido da *Bildung* como cultura. O "eu", assim como a língua, só pode existir nesse *espaço entre a monolíngua e a plurilíngua*.

Como se sabe, os românticos desenvolveram a sua filosofia (da linguagem, da história, da tradução) dentro do contexto do relativismo cultural e do Historicismo, que vinha sendo constituído como visão de mundo desde o final do século XVIII, entre outros autores por Herder. Em termos de teoria da tradução — e também da historiografia, tomando-a benjaminianamente como uma espécie de "tradução" do passado para um determinado presente — pode-se dizer que a inovação básica do Historicismo foi o desenvolvimento paroxístico da *consciência quanto à impossibilidade da tradução* da totalidade de uma cultura — ou texto — para outra. W. Humboldt, com a sua noção de "forma interna" das línguas — retomada mais tarde por Benjamin em inúmeros fragmentos e textos de teoria da linguagem e tradução — representou um dos "avatares" do Historicismo, na medida em que justamente procurara demonstrar o grau de idiossincrasia de cada língua particular; ou seja, em que medida cada língua vincula-se a uma determinada *Weltanschauung*, e como ela constitui uma *perspectiva*, um prisma *a priori* através do qual cada indivíduo (ou os indivíduos pertencentes a um mesmo grupo lingüístico) vê e compreende o mundo. Deste modo, o *trabalho de tradução* envolvia para os românticos — como também mais tarde para Benjamin (cf. BENJAMIN 1972a: 19) — um esforço no sentido de se tentar alargar os horizontes e a capacidade da língua para a qual se traduz: a tradução é um elemento da formação, *Bildung*. Mas ela deve ser pensada, para os românticos, antes de tudo como uma inversão da assimetria que caracterizava o trabalho do tradutor até então. Para eles o tradutor deveria atuar não mais dentro

---

[3] Quanto à concepção, do primeiro Romantismo, de tradução como criação absoluta, cf. SELIGMANN-SILVA 1996 e SELIGMANN-SILVA 1999: 32-37.

[4] Cf. quanto a esta concepção romântica da tradução como conhecimento do "outro", do estrangeiro, a obra de Antoine Berman (1984), na qual ele anotou o seguinte com relação à noção romântica de *Bildung*: "o movimento de saída e de entrada em si do Espírito, tal como ele foi definido por Schelling e Hegel e igualmente F. Schlegel [...] é também a re-formulação especulativa da lei da *Bildung* clássica: o próprio não chega a si-mesmo a não ser pela *experiência*, ou seja, pela prova do estrangeiro" (1984: 258 ss.).

Scanned by CamScanner

da tradição francesa, da tradução como *belle infidèle*, governada pela batuta da língua de chegada, pela apropriação homogeneizadora e que negava ao invés de afirmar o "outro".[5]

Esta visão é a da tradução não apenas "contra Babel" mas também "trans-Babel": nesse sentido a infração babilônica deve ser subsumida ao *tópos* da *felix culpa*. Essa tradução que se assume como tal baseia-se num respeito ao "Espírito" (*Geist*) da língua estrangeira que deve, na sua passagem para a língua de chegada, modificá-la. Essa modificação é absolutamente poética, geradora da linguagem, a saber, re-construção da linguagem "originária": "O imperativo da tradução, afirmou Friedrich Schlegel, assenta-se evidentemente no postulado da unidade lingüística [*Spracheinheit*]" (SCHLEGEL 1963: XVIII, 288). Do ponto de vista romântico, a tradução tem em comum com a Poesia a tarefa de "rejuvenescer" a linguagem (SCHLEGEL 1963: XVIII, 204). "Rejuvenescer", implicava para eles justamente a "restituição" de uma linguagem "originária" (*Ursprache*) que na verdade só existe dentro da tradução. A língua originária encontra-se ela mesma dentro do constante movimento de passagem entre as línguas.

Com esta concepção somada a outros conceitos mais complexos que não podemos tratar agora,[6] como os de Ironia, Alegoria e "Witz", os românticos encontram-se no início da tradição moderna de crítica do reinado de um *lógos* concebido antes de tudo como domínio de um *sentido* singular, independente de qualquer elemento "corpóreo". Eles, como se lê por exemplo nas obras de um Tieck, desmontaram sistematicamente a linguagem da Lógica, que sempre esteve ligada à noção de *linearidade* (compreendida como cadeia de causa/efeito). A conseqüência desta crítica foi a valorização dos elementos "corpóreos" da linguagem em detrimento do seu elemento "artificial", comunicativo de sentido. Como afirmou Novalis: "Quanto mais grosseira é a arte, mais evidente é a pressão do conteúdo".[7] Em termos da concepção da arte, a revolução iniciada pelos românticos, com a sua críti-

---

[5] A época romântica foi a época das grandes traduções na Alemanha. Como notou Antoine Berman na sua obra sobre o conceito romântico de tradução, há sempre uma resistência a esta abertura ao "outro" implícita na tradução: "toda cultura resiste à tradução, mesmo precisando essencialmente dela. A *visada* mesma da tradução — abrir no nível da escrita uma certa relação com o "outro", fecundar o "próprio" pela mediação do Estrangeiro — atinge de frente a estrutura etnocêntrica de toda cultura" (1984: 16). A. W. Schlegel e Hölderlin visaram com as suas traduções não apenas alargar o idioma alemão, mas também transmitir novas formas literárias para a sua cultura. A. W. Schlegel foi, juntamente com Ludwig Tieck, o tradutor das obras completas de Shakespeare para o alemão, obra esta que atuou de modo efetivo no sentido de remodelar a concepção do drama da época e de superar os antigos cânones da poética. A. W. Schlegel traduziu também Calderón, Ariosto, Dante, Petrarca, Boccaccio, o *Bhagavad Gîtâ* e outros autores portugueses, italianos e espanhóis. Tieck traduziu o *Don Quijote* e o próprio Goethe traduziu Diderot — *O sobrinho de Rameau* —, a autobiografia de Benvenuto Cellini, Voltaire, Racine, Corneille, sem contar outras traduções suas do latim, grego, espanhol e das línguas eslavas.

[6] Cf. SELIGMANN-SILVA 1999: 37-42.

[7] Cf. o famoso fragmento no qual Novalis define a poesia aproximando-a da música, a arte tradicionalmente considerada como a menos passível de narrar: "Poesias apenas bem-soantes e cheias de belas palavras — mas também sem qualquer sentido ou contexto — apenas compreen-

Scanned by CamScanner

ca radical da noção de sentido, levaria à busca de uma arte não mais empenhada na *imitatio naturae*, mas sim a uma arte como *poiesis*, criação do mundo, que se compreende como um fator na *Bildung*/formação do "eu": de um "eu" que só existe enquanto circulação, passagem, que é ele mesmo poesia, vale dizer — tradução.[8]

Haroldo de Campos: linguagem concreta e linguagem comunicativa

Toda a reflexão e prática literária de Haroldo de Campos pode ser compreendida dentro deste paradigma romântico da linguagem poética e da sua tensão com a função comunicativa. Para Haroldo de Campos, assim como para Novalis, o elemento central do artesanato poético está na "estrutura paralelística que perpassa em todos os níveis (sintático-gramatical, sonoro, imagético e semântico) um texto" (Campos 1993: 94). Já com Jakobson — um dos autores-chave na construção da sua concepção da palavra poética e, por sua vez, um grande leitor de Novalis[9] — Haroldo de Campos compartilha a idéia de que, em poesia, "toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico", como na paronomásia, "num processo fecundante geral de pseudo-etimologia ou etimologia poética" (Campos 1977: 39). A "etimologia poética" funciona como estratégia de crítica da dita etimologia histórica, baseada na existência de um sentido transcendental, ou seja, baseada na metafísica da presença que Haroldo de Campos empenha-se em desconstruir tanto na sua poesia como nas suas traduções e textos teóricos. Mas ele não cai na ingenuidade de pregar uma linguagem desprendida da sua carga semântica. Na sua poesia ele trabalha o jogo de tensões entre o elemento "concreto" da linguagem — o seu valor de *escritura*, como diria Henri Meschonnic — e o seu componente de sentido. Nas suas traduções ele mantém a mesma tensão entre a submissão ao texto original e à sua própria língua, entre o respeito aos elementos

---

síveis em algumas estrofes — elas devem ser como meras ruínas das coisas as mais diversas. No máximo, a poesia verdadeira pode ter um sentido alegórico geral e exercer um efeito indireto como a música etc. A natureza é portanto puramente poética — e assim também um quarto de um Mágico — de um Físico — de uma criança — um quarto de núpcias e uma dispensa" (Novalis 1978: II, 769). O ideário que tradicionalmente se associa ao termo Romantismo está a quilômetros de distância do que este movimento de fato representou em termos de filosofia e teoria da literatura. Também é do romântico Novalis a seguinte frase: "Que a poesia não deve gerar nenhum efeito, está claro para mim — afetos são simplesmente algo fatal, como as doenças" (Novalis 1978: II, 757). Cf. quanto a este ponto Benjamin 1993.

[8] Karl Philipp Moritz, um importante antecessor dos românticos de Iena, deve ser considerado como o primeiro teórico da noção moderna da arte como "criação absoluta". Cf. o seu pequeno estudo "Tentativa de uma unificação de todas as belas-artes e ciências sob o conceito de completas em si mesmas" (*in sich selbst vollendeten*), que deve ser lido como uma resposta ao influente texto de Batteux *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1747), que tentara, por sua vez, explicar a unidade de todas as artes a partir da imitação da Natureza. Cf. ainda, também de Moritz, o seu *Versuch einer deutschen Prosodie* de 1786.

[9] Cf. Hansen-Löve 1978: 33-6, 276, 517.

Scanned by CamScanner

figurais do texto original — à sua etimologia poética — e ao seu elemento descritivo, narrativo. Neste sentido, se as suas traduções podem e devem ser aproximadas do *criticism by translation* poundiano, a noção de crítica deve ser compreendida não apenas enquanto uma crítica das obras traduzidas, mas também de crítica de toda uma concepção da linguagem, e, mais ainda, da metafísica da presença como um todo. Já nos manifestos e textos explicativos da época do movimento da Poesia Concreta esta crítica era um tema constante. Haroldo de Campos buscava então uma organização da linguagem "de maneira 'sintético-ideogrâmica' ao invés de 'analítico-discursiva'" (CAMPOS 1965: 5). Neste mesmo texto fica clara a noção totalizante e não-privilegiadora do semântico no conceito de linguagem de Haroldo de Campos:

"[POESIA] CONCRETA: atualização "verbicovisual"
do
OBJETO virtual

DADOS:
a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
uma dimensão CONTEUDÍSTICA
agindo sobre os comandos da palavra nessas
3 dimensões 3

O concretismo herdou da concepção cubista de arte a tentativa de desmontar o aparato mimético do código artístico, mas sem abandonar o elemento, digamos assim, "semântico" ou "figurativo" (no caso das artes plásticas). Haroldo de Campos descreveu esta tentativa como uma "fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área lingüística não-discursiva, que participa das vantagens da comunicação não-verbal (maior proximidade das coisas [...]), sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento — a palavra..." (CAMPOS 1965: 80).

Assim como ocorrera antes entre os românticos de Iena e entre as vanguardas do início do nosso século, também Haroldo de Campos, nesta operação de reflexão sobre a linguagem e o código da literatura, aproximou a poesia das demais artes: ora da música (valorização dos elementos fônicos "não-semânticos" da literatura), ora da pintura (desmontagem da estrutura linear, lógico-discursiva da linguagem, a favor da simultaneidade do eixo espacial).[10] Na sua análise do texto de Fenollosa sobre os ideogramas chineses — autor esse cuja obra também representou, deve-se lembrar, uma das vias de continuidade do ideário romântico dentro das vanguardas literárias da nossa época —, Haroldo de Campos destacou reiteradas vezes "a propensão do chinês para as construções paratáticas e para os esquemas paradigmático-paralelísticos, inspirados numa 'lógica da correlação', [que]

[10] O tema da relação intersemiótica entre as artes — da possibilidade da *tradução* de uma arte para a outra e de um órgão do sentido para um outro — acompanhou tradicionalmente desde o século XVIII a reflexão sobre a possibilidade da tradução de uma língua para outra.

Scanned by CamScanner

parece coincidir com a tendência da própria linguagem poética ocidental a romper com a lógica tradicional, para reger-se por uma lógica outra, a 'lógica da imaginação' de Eliot [...], a 'lógica concreta' da *pensée sauvage* de Lévi-Strauss, a lógica da analogia ou 'analógica'" (CAMPOS 1977: 70).

O conceito de "concretude" da linguagem de Haroldo de Campos deve ser tomado dentro da tradição poetológica que via como uma das tarefas da Poesia a restituição da "linguagem natural", na expressão corrente nas teorias dos Iluministas do século XVIII.[11] A concepção de "linguagem concreta" que subjaz a toda obra de Haroldo de Campos constrói-se sobre o paradoxo de tender *ao mesmo tempo* à maior proximidade possível com as coisas[12] e, por outro lado, constituir um mundo fechado em si; lembrando a também romântica concepção da Poesia como *poiesis*, criação do mundo, já acima referida.[13] Há, portanto, atuando no subterrâneo dos textos de Haroldo de Campos, um trabalho incansável de, por um lado, uma busca de uma linguagem icônica, transparente aos objetos, imediata, concreta, e,

---

[11] G. E. Lessing, Moses Mendelssohn e Friedrich Nicolai, três dos principais teóricos da poesia do Iluminismo alemão, já defendiam esta postura, inspirados por Du Bos e por suas importantes *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture* (Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura) de 1719. Cf. a famosa carta de Lessing a Nicolai, de 26 de maio de 1769: "A Poesia deve simplesmente buscar elevar os seus signos de arbitrários para naturais; e apenas deste modo ela se diferencia da Prosa e torna-se Poesia. O meio através do qual ela o faz são o tom, as palavras, a posição das palavras, a medida das sílabas, as figuras e os tropos, comparações etc. Todas estas coisas elevam os signos arbitrários à proximidade dos naturais" (LESSING 1891: XVII, 290). Cf. quanto à relação da Poesia Concreta e as teorias estéticas do século XVIII o interessante ensaio de Wendy Steiner (1982). Vale notar que estes conceitos possuem nos românticos um sentido praticamente oposto ao da filosofia do racionalismo e Iluminismo alemães. Para Novalis, o correspondente à "Natursprache" (língua natural) dos Iluministas era a "Ursprache" (protolíngua), a linguagem, em termos semióticos, mais icônica possível e, portanto, modelo para a linguagem da arte. "Die gemeine Sprache ist die Natursprache — die Büchersprache die Kunstsprache" (A língua comum é a língua natural — a língua dos livros a língua artificial; Novalis 1978: II, 524).

[12] Haroldo de Campos, fundamentando a Poesia Concreta, escreveu que, "tendendo para a técnica sintético-ideográmica de compor, ao contrário da analítico-discursiva, toda uma culturmorfologia que, nos últimos sessenta anos, se produziu no domínio artístico (desde Mallarmé), armou o poeta de um instrumento lingüístico mais próximo da real estrutura das coisas" (CAMPOS 1965: 69). Mesmo mais tarde, num texto de 1981, falando da linguagem de Alencar, Haroldo de Campos aplicará o termo "concreto" dentro da noção iluminista de linguagem natural que seria mais próxima das coisas nomeadas: "A busca da origem se dava por via mitopoética de um naturalismo adâmico, já que a 'barbarização' do português — língua civilizada do poder e da verdade 'eurocêntrica' — permitia ao autor de *Iracema* reconduzir-se escrituralmente à condição edênica da língua natural, concreta, próxima das coisas em estado de nomeação inaugural, icônica" (CAMPOS 1992: 155).

[13] Veja-se o "malabarismo teórico" que Haroldo de Campos executou ao tentar descrever o elemento icônico dos ideogramas; "malabarismo" este que lembra o obscuro "conceito" benjaminiano das "semelhanças não-sensíveis" (que tem suas origens no romântico alemão Hamann): "Desde logo o 'pictograma' é decididamente um 'ícone': é uma pintura que em virtude de suas próprias características, se relaciona, de algum modo, por similaridade, com o real, embora esta 'qualidade representativa' possa não decorrer de imitação servil, mas de diferenciada configuração de relações, segundo um critério seletivo e criativo" (CAMPOS 1977: 40).

Scanned by CamScanner

por outro lado, de crítica da possibilidade de se instituir esta linguagem.[14] A tensão gerada por estas duas concepções levou à construção de um universo estético monadológico, hermético: paradigma da incapacidade de se traduzir o texto do mundo num "Livro" — para mantermo-nos no campo deste grande mito mallarmaico que tanto marcou Haroldo de Campos. Esta tendência para o hermetismo — para o sublime "silêncio" do sentido — direciona também, como veremos, a eleição dos textos nas traduções de Haroldo de Campos. Esse caminho eminentemente aporético deve ser visto não como um fracasso da sua poética, mas antes como um percurso programaticamente visado: a palavra deve justamente trazer as marcas do luto, inscrevê-las na sua superfície, ela deve abdicar ao ideal de uma linguagem instrumental que visa o domínio do mundo e assumir a sua paradoxal onipotência — enquanto *poiética* e Absoluto — e incompletude — enquanto eterno devir, obra aberta.

O modo de pensar de Haroldo de Campos deve portanto ser considerado como programaticamente aporético. E não poderia ser de outro modo: como crítico da função semântica da linguagem que atua inevitavelmente *de dentro desta mesma linguagem*, a tendência para a aporia e para o oxímoro é uma conseqüência desejada. A teoria da tradução de Haroldo de Campos não poderia fugir a esta mesma estrutura: também nela ele reitera tanto a *necessidade* da tradução como a sua intrínseca *impossibilidade*.[15]

Poesia como tradução — tradução como poesia

Tentando fazer uma leitura detalhada de "A tarefa/renúncia do tradutor" de Walter Benjamin, Derrida chegou a uma conclusão não muito diferente acerca da necessidade/impossibilidade da tradução. Já no título do ensaio de Benjamin estava inscrita a ambigüidade da "tarefa" do tradutor: em alemão "Aufgabe" quer tanto dizer tarefa como *abandono*, renúncia. Para Derrida o "evento" da Torre de Babel constituiria o próprio mito da origem do mito: origem da necessidade de tradução, de suplementação. É a "metáfora da metáfora". E ele arrematou: "Esta história

---

[14] Apesar da crítica constante da parte de Haroldo de Campos ao modelo mimético como explicação tanto da linguagem de um modo geral como da obra de arte, é evidente — e ele é consciente deste fato — que estas duas tendências inerentes à sua obra — a busca da iconicidade da linguagem e a visão da obra de arte como *poiesis* de um mundo fechado em si — permanecem dentro do esquema aristotélico da *mímesis*, que, como se sabe, pode dar-se de três modos: como *imitatio* da Natureza, como *poiesis* (ou seja, imitação do princípio criador da natureza, da *natura naturans*) e como imitação das obras de arte clássicas. Esta última modalidade, Haroldo de Campos incorporou — também criticamente e ironicamente — na sua concepção de literatura como intertextualidade, que veremos abaixo.

[15] Haroldo de Campos já destacara a noção de "lógica oximoresca" que Susanne K. Langer aplicou à natureza da arte de um modo geral, e em que medida a metáfora, como elemento central da linguagem poética, "mina o princípio da identidade". Ele, como poeta-teórico, nunca buscou fugir a esta lógica. Cf. Campos 1977: 79.

Scanned by CamScanner

conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade *como* impossibilidade" (DERRIDA 1987: 208). Mito de origem não apenas na medida em que Babel funda a necessidade de se traduzir, mas também enquanto anuncia a impossibilidade desta tarefa: ele funda a diferença *necessária* e portanto insuperável entre as línguas. Mais que isso, Babel mostra a inexistência de uma língua originária, ou seja, revela a própria *diferença* como origem, a *queda* como uma situação "já na origem" — ou "psicanalizando": o pai castrador/Super-eu como instaurador do mundo simbólico. Daí a necessária busca de suplementação das "línguas particulares" e o inexorável da tradução como tarefa *a priori* condenada ao malogro: pois só há língua ("eu") diante de uma *outra* língua ("Não-eu"). Voltamos portanto ao nosso ponto de partida: à concepção de tradução como metáfora da linguagem e do próprio processo de auto-consciência (formação) do indivíduo, como metáfora da cisão palavras/coisas, indivíduo/mundo.

Na obra de Haroldo de Campos, de um modo geral, encontramos a tradução com um sentido muito diverso do "tradicional". Isso não apenas pelo fato de ele ser um crítico das traduções na linha das *belles infidèles* às quais me referi acima e que continuam até hoje a dominar o horizonte das traduções. Na sua obra, a tradução tem o peso de uma potente alavanca a partir da qual ele procura remodelar não apenas a tradução *stricto sensu*, mas a própria noção de literatura, as oposições entre a prosa e a poesia, literatura e pintura, aparência e realidade, original e tradução, ficção e discurso "da verdade", nacional e estrangeiro, isto sem contar toda uma gama de gêneros literários que são repensados e problematizados sob a lupa quer das suas traduções quer dos seus ensaios. Mesmo a sua obra, que poderia, seguindo certas categorias tradicionais, ser dividida em obra ficcional (ou poética), traduções e ensaios de crítica e história da literatura, já dá mostras do seu espírito eminentemente transgressor: nos seus poemas ele teoriza sobre a literatura, cita e traduz outros poetas; nas suas traduções ele cria "livremente", enxerta textos de outros poetas brasileiros e portugueses, redige verdadeiros tratados nas introduções, notas e posfácios histórico-filológicos, justificando as suas opções na tradução; já nos seus ensaios, a sua linguagem nunca deixa de ser a do poeta Haroldo de Campos e o seu tema é muitas vezes a reflexão sobre a sua própria atividade poética/de tradutor.

Seguindo a sua concepção de linguagem poética acima descrita, Haroldo de Campos sempre procurou para as suas traduções textos marcados por intrincados jogos de assonância, aliteração, perpassados por uma teia paralelística de elementos tanto imagéticos como sonoros e semânticos; em suma, Haroldo de Campos quase sempre optou por textos os mais distantes possíveis da nossa linguagem cotidiana ou mesmo científica, marcada pela obediência à lógica discursiva. Daí a opção pela segunda parte do *Fausto* do Goethe — um dos textos mais herméticos da literatura ocidental —, pelo *Finnegans Wake* — obra que visou desmontar a estrutura hermenêutica da leitura tradicional do texto como "busca de um sentido", na medida em que levou às últimas conseqüências o processo de ciframento da escrita — daí a sua opção pelo teatro Nô, pelos "hai-kais" japoneses, e por textos do Antigo Testamento — escritos em hebraico, a língua celebrada por muitos teóricos do sé-

Scanned by CamScanner

culo XVIII, como por exemplo Herder, como sendo a língua originária e, portanto, a mais carregada de elementos "naturais" (Haroldo de Campos diria: concretos) e repleta de estruturas paralelísticas.

Em todas estas escolhas Haroldo de Campos foi guiado pela preferência por textos, por assim dizer, caracterizados por uma baixa carga semântica, ou seja, estas opções em si mesmas já revelam quais os elementos da linguagem que a atividade tradutora de Haroldo de Campos vai buscar trabalhar e até, de certo modo, redimir da língua de partida, onde eles se encontravam "dominados" pela articulação comunicativa. Ao contrário dos tradutores da tradição *belles infidèles*, que elegem textos onde prepondera a função semântica — o que é compatível com o privilégio do lógico discursivo linear em detrimento do elemento figural, próprio da poesia —, Haroldo de Campos busca aqueles textos que seriam considerados por aquela tradição como "os menos passíveis de serem traduzidos". Ora, para Haroldo de Campos — assim como para Walter Benjamin, vale lembrar (cf. BENJAMIN 1972a: 20) — os textos que possuem uma relação mais "frouxa" com o sentido são justamente os que se prestam à verdadeira tradução. As traduções tradicionais que elegem textos onde apenas a "moeda gasta do sentido" (BENJAMIN 1974a: 296) desempenha um papel importante seriam apenas arremedos de tradução: elas fornecem a ilusão da traduzibilidade entre as línguas, quando na verdade o que ocorre é apenas uma troca de palavras de uma língua para outra, na qual se perde o elemento "natural", "concreto", "corpóreo", a etimologia poética da língua de partida, que representava justamente o seu teor estético, ou seja, para Haroldo de Campos, a "essência" da linguagem. Daí porque também a opção por traduzir uma tradução que Hölderlin fizera da *Antígona* de Sófocles, ou seja, a tentativa de uma tradução à terceira potência, levando em conta que também para Haroldo de Campos vale a noção expandida da linguagem ou do "original" como tradução.

Benjamin, no seu ensaio sobre a tarefa do tradutor, justamente lançara a interdição da tradução da tradução e sobretudo a tradução dessa tradução de Hölderlin, pois nela "o sentido é tocado apenas como uma harpa eólica pelo vento" (BENJAMIN 1972a: 21). Haroldo de Campos empreendeu esta tradução justamente para ir além da teoria benjaminiana da "tarefa" do tradutor. Ir mais além implica uma concordância de princípio, pois "Benjamin inverte o propósito, tradicionalmente atribuído à tradução, de *restituir o sentido*, suspendendo a consideração do conteúdo [...]. Com isso abala o próprio dogma da *tradução servil*...".[16] Apesar desta concordância fundamental entre as concepções de Haroldo de Campos e as de Benjamin, Haroldo de Campos sente a necessidade de libertar a teoria benjaminiana do seu elemento metafísico-místico: ele critica a visão do tradutor como redentor da língua pura, originária, que Benjamin defendera. Uma vez que para Haroldo de Campos esta origem tornou-se mera *diferença*, não há mais espaço para uma visão

[16] CAMPOS 1989: 84. Cf. ainda CAMPOS 1993: 23; CAMPOS 1990: 32. E veja-se ainda a seguinte leitura da teoria da tradução de Benjamin, que não deixa dúvidas quanto à sua filiação romântica: "O abandonar, na teoria da tradução de Walter Benjamin, diz respeito ao sentido comunicacional" (CAMPOS 1992: 78).

Scanned by CamScanner

do tradutor como o encarregado dessa "tarefa angélica", como a denomina ironicamente Haroldo de Campos. Ele inverte esta tarefa numa missão "luciferina": a transformação do "original, na tradução da sua tradução" (CAMPOS 1992: 84). Na medida em que Haroldo de Campos traduziu a tradução de Hölderlin ele infringiu o tabu que ainda "enclausurava" a teoria benjaminiana da tradução: a separação de status entre o escritor e o tradutor, entre o original e a tradução.

> "A ultimação da teoria da tradução em Walter Benjamin implica levá-la até conseqüências por ele mesmo não enfrentadas, ou seja, a uma nova reversão que lhe force a 'clausura metafísica', para falar com Derrida. De fato, apesar de ter desconstituído e desmistificado a norma da transparência do sentido e o dogma da fidelidade e da servilidade da teoria tradicional da tradução; apesar de ter promovido o aspecto estranhante da operação tradutora como 'transpoetização' da *forma de uma outra forma*; apesar de ter contribuído, ainda que em termos sublimados e sacralizados, para o descortino do código intra e intersemiótico, a 'língua pura', que a tradução de poesia põe em relevo e exporta de língua a língua como prática libertadora e re- ou transfiguradora;[17] apesar de tudo isso, Benjamin insiste na manutenção de uma distinção categorial entre original e tradução, o que o leva a afirmar outro dogma, o da impossibilidade da retradução de traduções de poesia." (CAMPOS 1992: 81 ss.)

Como já disse acima, Haroldo de Campos é guiado, na sua escolha de textos para a tradução, pelo baixo teor semântico e alta performance "estética". Num texto de 1962, discutindo a teoria semiótica de Max Bense, ele já ressaltara a "impossibilidade" de se traduzir estes textos: "a informação estética, escreveu ele então, não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista [...] A fragilidade da informação estética é, portanto, máxima". E ele concluiu: "Então para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela" (CAMPOS 1977a: 33 ss.). Haroldo de Campos elegeu como estratégia, nesta "batalha da tradução" já de antemão perdida, uma leitura totalizante do texto, "leitura partitural", como ele denominou, para poder executar a passagem para o texto de chegada, a "reorquestração", ou "reconfiguração — em termos de 'trans-criação' — das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida" (CAMPOS 1993: 11). Esta acentuação do elemento recriador do ato de tradução foi denominada por Haroldo de Campos algumas vezes como uma necessidade constante da parte do tradutor de "compensar". Esta compensação liga-se não apenas ao que ele chamou de "jogo de perde-ganha" com relação à transferência para a língua de chegada das

---

[17] A noção benjaminiana de "língua pura" possui um substrato que é comum às teorias das vanguardas literárias: a noção — utópica — de uma linguagem que "nada significa e nada expressa": "Das Ausdruckslose" (o sem-expressão) (BENJAMIN 1972a: 19). Ela funciona como a utopia negativa que instrumentaliza a crítica da noção de sentido e que perpassa a teoria literária de linha romântica até o pós-estruturalismo (cujos adeptos, não por acaso, são os maiores críticos da teoria Hermenêutica).

Scanned by CamScanner

diversas funções da linguagem ativas num texto, mas também se liga a uma *atualização* do texto, à sua passagem transformadora para um novo "con-texto". A tradução como crítica também significa, portanto, uma crítica da noção de linearidade, mas não apenas no sentido de linearidade do significante, pois também implica uma crítica da "lógica aristotélica e [d]a dignidade-linearidade alfabética" (Campos 1977: 97), e ainda uma crítica da *linearidade da história*. A tradução enquanto "corte", ou "salto" (tigrino, dentro da noção benjaminiana de "Jetztzeit", "tempo do agora" que deve guiar a atividade do historiador), que conecta dois pontos históricos, põe em questão a visão tradicional da história: Haroldo de Campos filia-se neste ponto, portanto, à moderna postura que vincula o "modelo épico-aristotélico" à "concepção clássico-ontológica da história", que regem juntas a "clausura metafísica do Ocidente".[18] Ou seja, a crítica do sentido está ligada não apenas a uma crítica da arte como *imitatio*, mas *da própria historiografia como* imitatio *de uma série linear de eventos*.

Haroldo de Campos construiu a sua concepção não-linear da história, da tradução como corte sincrônico e criador de nexos históricos, com base num modelo *intertextual* tanto da literatura como da história.[19] Ele recorre freqüentemente nas suas obras à teoria, desenvolvida basicamente por Bakhtin e Kristeva, da literatura como dialogismo e intertextualidade; ele fala de um "movimento plagiotrópico da literatura", e explica: "A *plagiotropia* (do gr. *plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado) [...] se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. [...] Tem a ver, obviamente, com a idéia de *paródia* como 'canto paralelo', generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata." E Haroldo de Campos ainda acrescenta: este modelo "conjuga-se com minha concepção da operação tradutora como capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada). [...] Nesse sentido, pode-se dizer que a mais eficaz tradução da linguagem de Dante, enquanto resultado esteticamente computável, encontra-se antes, fragmentariamente, em Camões (e no Sousândrade [...]), do que nos tradutores que se ocuparam explicitamente com a tarefa" (Campos 1981: 75 ss.). Seguindo esta concepção da literatura como jogo intertextual — jogo de citação e "plágio", tradução constante de um texto no ou-

---

[18] Campos 1984. No seu "Tópicos (fragmentários) para uma Historiografia do c o m o" (*in*: Campos 1992), Haroldo de Campos já expressara uma semelhante ordem de idéias: "Derrida mostrou a solidariedade entre a concepção metafísico-linear da história, enquanto desdobramento da presença, num esquema de início-meio-fim, e o modelo épico-discursivo; Jauss evidenciou como a ilusão de objetividade da historiografia teleológica tradicional está presa à idéia aristotélica da unidade da fábula épica" (1992: 149).

[19] A noção de "texto" está intimamente conectada à de "compensação" como atualização acima descrita. Ligada a ela também está a crítica da divisão estanque entre a prosa e a poesia, na medida em que Haroldo de Campos propôs "substituir" estes conceitos "pelo de texto". Henri Meschonnic, no seu *Pour la poétique II: Épistemologie de l'écriture, poétique de la traduction* (Para a poética II: Epistemologia da escritura, poética da tradução; 1973), também destacara a empresa de tradução como uma estratégia de desconstrução da polaridade poesia/prosa (cf. 308 ss.).

Scanned by CamScanner

tro —, Haroldo de Campos procurou nas suas traduções não apenas "estranhar" a língua portuguesa, vivificando-a, "abalando-a criativamente com a violência do sopro" da língua estrangeira, romanticamente "alargando a língua do tradutor", como além disso ele violenta sistematicamente o texto original, reprocessando-o dentro do horizonte da literatura da sua língua e do "*agora*" (benjaminiano) do seu ato tradutório. Um modelo deste procedimento ele encontrou em Odorico Mendes, cujas traduções ele sempre trata como ideais no seu gênero: "O nosso Odorico Mendes, 'pai rococó' (Sousândrade) e patriarca da tradução criativa, interpolava, quando lhe parecia bem, em suas traduções homéricas, versos de Camões, Francisco Manuel de Melo, Antonio Ferreira, Filinto Elísio. Na recriação do 'Coro dos Lêmures' (*Grablegung*/Enterramento) [do *Fausto*], usei deliberadamente de uma dicção cabralina, haurida no auto *Morte e vida severina*" (Campos 1981: 191). Haroldo de Campos deixou-se inspirar pelo Guimarães Rosa do "Meu tio, o iauaretê" para traduzir o *Finnegans Wake*, ou ainda pela poesia de Sousândrade para verter o *Fausto* de Goethe e o *Bere'Shit*. Para traduzir do chinês utilizou-se de "técnicas medievais de paralelismo" para *compensar* as diferenças com o texto de partida. Como ele afirmou no seu posfácio à tradução do *Fausto*, a sua tradução enquanto não-submissa a um "texto original" — assim como a linguagem poética para Haroldo de Campos não se submete ao simples objetivo comunicativo — liga-se a um "*desideratum* de toda tradução que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado" que implica "romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica" (Campos 1981: 180). A conseqüência deste raciocínio foi evidentemente, eu repito, a transformação do "original na tradução da sua tradução".[20] Essa empresa satânica de tradução como crítica culmina, como num "efeito dominó", no questionamento da própria noção de *identidade*. "Identidade" não mais apenas no sentido da lógica, que vimos acima, mas também na sua acepção expandida de "identidade nacional".[21] Este último passo só pode ser compreendido agora, depois de termos trilhado juntos a teoria romântica da reflexão e da *Bildung* na sua relação com a concepção de tradução (trans)formadora, após termos visto a concepção haroldiana da linguagem poética funcionando como crítica da linguagem discursiva, a sua operação de desmonte de diversas oposições da tradição ocidental, e como a sua valorização do "plano de expressão" em detrimento do significado — do elemento espacial, material da linguagem em detrimento do seu encadeamento lógico-linear — levou a uma crítica da linguagem como mera portadora de um sentido transcendental, que se conectou por sua vez à crítica da noção de arte como imitação (*mímesis*) e da historiografia como construção de uma sucessão linear de fatos. Finalmente, com a visão da literatura — e da sua história — como construção de intertextos, como "*trabalho* de tradução" — no sentido que

---

[20] Walter Benjamin reatualizara a idéia romântica segundo a qual o texto meta-poético poderia vir a valer mais do que o poema, uma vez que, para ele, a tradução e a crítica ultrapassam o original na medida em que o transporta para um âmbito lingüístico — ironicamente — mais definitivo. Benjamin 1972a: 15.

[21] Cf. nota 15.

Scanned by CamScanner

o termo *trabalho* possui para Freud na locução "*trabalho* de luto" —, a barreira que separa e cimenta a identidade de cada literatura — ou "cultura" — nacional é abalada. A tarefa (*Aufgabe*) do tradutor, ou, melhor dizendo, da tradução, para Haroldo de Campos, culmina na "Aufgabe", no "abandono" de uma já impossível — ainda que necessária e indispensável — noção de identidade. A tradução como necessária e como necessária impossibilidade encontra portanto o seu correlato na identidade como necessária e como necessária impossibilidade. Para usar uma expressão do próprio Haroldo, ele movimenta-se dentro do modelo do "como": da "lógica da correlação", da aproximação por analogia, anti-linear por excelência. O "como", afirma Haroldo de Campos, "torna lábil o estatuto da identidade (da continuidade, da verdade) abrindo nele a brecha vertiginosa da associação por analogia [...] no limite, como ressalta Walter Benjamin a propósito da metaforização hieroglífica na alegoria barroca, 'qualquer coisa, cada relação, pode significar uma outra qualquer *ad libitum*'".[22] A concepção de tradução de Haroldo de Campos, ou por outra, a sua aplicação da *tradução como princípio, como um operador privilegiado*, contamina toda a linguagem e, graças ao modelo metafórico da "razão poética" baseada no "como", ela corrói os compartimentos estanques criados por uma certa tradição filosófica que domina até hoje o nosso modo de pensar.[23] O *como* deve ser visto como um *medium* na equação do Ser como constante saída de si mesmo, jogo de diferença. Essa reflexão sobre a diferença, sobre a dependência de princípio entre o "eu" e o "não-eu", Haroldo de Campos já pudera encontrar num eminente poeta brasileiro que sempre se empenhara em desconstruir determinados "mitos nativos".

> "Creio que, no Brasil, com a 'Antropofagia' de Oswald de Andrade, nos anos 20 [...], tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico com o universal. A 'Antropofagia' oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal [...] segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem', devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda, uma 'transvaloração': uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução."[24]

---

[22] "Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do c o m o" (CAMPOS 1992: 150).

[23] Já Novalis — para recorrer ainda uma vez a uma comparação com os românticos de Iena — refletira sobre a tenuidade dos limites entre as oposições que regem o nosso modo de pensar (cf. NOVALIS 1978: II, 527).

[24] "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1980), *in*: CAMPOS 1992: 234s. Seguindo o mesmo ensaio, Haroldo de Campos opõe ao nacionalismo tradicional, de raiz historicista, "um *nacionalismo modal, diferencial*. No primeiro caso, busca-se a origem e o itinerário de *parousia* de um Logos nacional pontual. Trata-se de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais, e que não se dá bem conta desta transformação" (grifo meu).

Scanned by CamScanner

A tradução haroldiana seria, portanto, uma continuação da "dialética marxilar" de Oswald, que com seu *Coup de dents* des-constrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração. A tradução atua como exercício e terapêutica do *abandono* tanto do "eu" como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, o "próprio" e o "outro", como palimpsesto e intertextualidade.[25] Há um momento dentro desta "lógica da tradução" de Haroldo que constantemente, na medida mesma em que "anula" — abandona — os conceitos já estabelecidos, indica (deiticamente) o oco dentro da própria linguagem: revela a melancolia com relação à perda e ao abandono na base da eloqüência da Palavra, na raiz da necessidade da Palavra e da Identidade... Como Benjamin notou com relação às traduções de Hölderlin, nelas desvendamos "o perigo monstruoso e originário de todas as traduções: que os portões de uma língua tão alargados e atravessados fechem-se e encerrem o tradutor no silêncio" (die ungeheuere und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: dass die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schliessen) (BENJAMIN 1972a: 21). Na obra de Haroldo de Campos este perigo extremo sempre está à espreita; e isto não apenas nas suas traduções (criações), mas também nos seus poemas (traduções): somos constantemente guiados na borda e sobre o precipício das palavras. Daí o seu percurso revelar a necessidade da parte do poeta, num mundo marcado pelo anoitecer das utopias — e como ele mesmo notou, "sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido" (CAMPOS 1984) —, de carregar mais e mais o caráter de tradução da sua poesia: ou seja, o ato "poiético" assume-se como pura tradução. A tradução torna-se o gênero *criativo* da poesia num momento em que o projeto de uma "busca/criação" de uma "identidade nacional" foi suspendido — ou melhor, reorganizado sob o signo de um "nacionalismo modal" — junto com o minguar das utopias. A poesia pós-utópica possui portanto, como afirmou Haroldo de Campos, "como poesia da *agoridade*, um dispositivo auxiliar essencial na operação tradutora. O tradutor, na expressão de Novalis, 'é o poeta do poeta', o poeta da poesia. A tradução permite recombinar criticamente a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade 'hic et nunc' do poema pós-utópico" (CAMPOS 1984). A tradução como guardiã e recriadora dos *passados possíveis*: vale a pena reter essa reflexão central. Também o poeta, tradutor e teórico Hölderlin fez um percurso semelhante a este de Haroldo de Campos, assumindo, após ter passado por toda uma paleta de gêneros poéticos, a tradução como poesia. As traduções de Hölderlin também são marcadas por uma dupla violência, um duplo abandono: violência com relação ao texto/língua de partida e com relação à sua própria língua. Ele fora, portanto, assim como, entre nós, Haroldo de Campos, além do modelo romântico da *Bildung*, que se baseava,

---

[25] Já para Goethe o conceito de "literatura universal" (*Weltliteratur*), envolvia de certo modo este movimento de "osmose" generalizada entre as diversas ditas "literaturas nacionais". Como ele certa vez afirmou: "A força de uma língua não está em repelir o estrangeiro, mas em devorá-lo". O "como" da "analógica" de Haroldo de Campos revela-se à luz da Antropofagia, portanto, no seu sentido *verbal*: princípio "devorador" das identidades estanques.

Scanned by CamScanner

como vimos, num respeito (sacralizador) com relação à língua do original. Com o seu misto de "literalidade abrupta" e "desvio enigmático",[26] Hölderlin "abandonou" tanto a sua língua como a do texto traduzido.[27] Norbert von Hellingrath, o principal divulgador das traduções hölderlineanas, e um dos seus grandes teóricos, notou que Hölderlin traduziu muitas vezes de modo "literal" "all zu ängstlich" (carregado pelo medo), "porque ele não compreendera totalmente o sentido" do original (HELLINGRATH 1911: 24). Gostaria de concluir estas reflexões propondo uma outra explicação para esta "literalidade radical" nas traduções de Hölderlin — e também nas de Haroldo de Campos.[28] O "medo" que Hellingrath detectou pode ser lido como conectado ao "perigo" acima mencionado de ser tragado pelo (sublime) "silêncio" que, como Benjamin afirmou, espreita toda tradução. Esse "silêncio" decorre do risco constante da "perda do 'eu'" que está implícito no "abandono" inerente ao ato de tradução. Já Kant vira no sublime a resposta a um fenômeno que extrapola a capacidade de recepção do "eu", defrontando-o com o seu limite — a morte. Daí a tradução ser marcada pelo "medo": medo de que não ocorra a "volta", o retorno a si mesmo. Tanto o tradutor como o artista de um modo geral criam a partir da "perda de si mesmo"; eles podem tanto mais "ser" na medida em que eles menos "são". Como Philippe Lacoue-Labarthe notou com relação a esse paradoxo do artista: "O paradoxo anuncia uma *lei da impropriedade* que é a lei mesma da *mímesis*: apenas o 'homem sem qualidades', o ser sem propriedades nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) pode, de modo geral, apresentar ou produzir".[29] A astúcia do conceito antropofágico de tradução de Haroldo de Campos está no fato de ele ter transformado o luto pela perda num "jogo de perde-ganha".

---

[26] Cf. BERMAN 1984: 278. Vale lembrar que Hölderlin também costumava enxertar os textos das suas traduções com elementos que lhe pareciam apropriados a uma *atualização* do texto original. Jean Laplanche destacou um procedimento intertextual semelhante nas traduções bíblicas de Chouraqui, que tenta revelar o universo lingüístico e cultural hebraico e aramaico entre as linhas do texto do Novo Testamento. Cf. LAPLANCHE 1988: 104.

[27] A. Berman relacionou esta prática da tradução de Hölderlin com a sua teoria da tragédia e da diferença entre o mundo grego clássico e a sua época, tal como Hölderlin explicitara nas suas famosas cartas a Böhlendorf. Cf. BERMAN 1987; REINHARDT 1982 e o esclarecedor artigo de Gerhard Kurz, KURZ 1988.

[28] Abro mão de indicar os inúmeros exemplos nas traduções de Haroldo de Campos tanto da dupla violência de que venho falando como também da sua radical literalidade. Vale notar que para ele a capacidade de ler as suas traduções acompanhando o original é quase que uma condição exigida de seus leitores, ou seja, ele traduz para os iniciados no texto "original".

[29] LACOUE-LABARTHE 1986: 27. Poder-se-ia muito bem fazer uma história deste belo *tópos* que sempre acompanhou as reflexões sobre a literatura: o "perder-se" do artista "inspirado" com o seu correlato no "perder-se" do leitor das obras poéticas, que consegue através da arte romper a oposição entre o reino da liberdade e o da necessidade.

Scanned by CamScanner

17. GLOBALIZAÇÃO, TRADUÇÃO E MEMÓRIA

HISTORICISMO: FUNDAMENTALISMO, GLOBALIZAÇÃO E DISCURSOS PÓS-COLONIAIS

Vivemos numa época marcada pela convivência tensa entre duas tendências aparentemente opostas: de um lado, o historicismo — entendendo essa categoria no seu sentido específico de respeito rigoroso às diferenças históricas e culturais; do outro, a dissolução das fronteiras nacionais e a implantação do capitalismo na sua fase de globalização e internacionalização do capital. O respeito às idiossincrasias locais (regionais, culturais, "étnicas" e até "nacionais", compreendendo este termo em um sentido diverso ao do Estado-Nação) leva muitas vezes a movimentos fundamentalistas que com sua irracionalidade procuram a auto-afirmação do Eu-Nação via extermínio do "outro". Na outra vertente, a globalização nivela as diferenças, impõe um modelo homogeneizado e pasteurizado de "cultura" transnacional onde a tradição é reduzida a uma simples coleção de imagens. Tudo vira pastiche; assim, por exemplo, Veneza vira uma caricatura de si mesma, que poderia muito bem existir ao lado — ou dentro — de Sydney, Miami etc.

Mas essas duas tendências são opostas apenas na *aparência*: ocorre na verdade uma determinação recíproca entre esses dois movimentos, uma espécie de complementaridade. O fundamentalismo do culturalismo exacerbado é uma resposta às tendências diluidoras da globalização; assim como esta se estrutura para quebrar as barreiras que impediam a circulação do capital.[1] O perverso nessa lógica de sobre-determinação é que há uma desigualdade de forças entre os dois pólos: a tendência homogeneizadora consegue desviar para si as forças do fundamentalismo cultural. A pluralidade de culturas é traduzida em termos de pluralidade de produtos, vale dizer, de imagens que podem ser comercializadas: através do turismo, de revistas, jornais, canais de televisão voltados para a indústria do exotismo etc.

É evidente que essa "redução da diferença" a um "mínimo denominador comum" — a saber, à cultura de massas — também é contraposta por um movimento de auto-afirmação das "minorias" que deve ser compreendido em todo o seu significado cultural: a era pós-colonial é marcada pelas estratégias culturais da subversão da ação normalizadora da globalização. A crise do modelo do Estado-Nação imposto aos países colonizados abriu — e foi deslanchada por — um movimento de rearticulação das culturas antes oprimidas e impossibilitadas de se

[1] Mas a força de trabalho é excluída dessa circulação, que é apenas monetária e "de imagens".

Scanned by CamScanner

manifestar. Desse ponto de vista também é possível se articular uma crítica da visão essencialista do fundamentalismo enclausurado em um monolingüismo narcisista. A cultura pós-colonial introduz de modo explícito a *política* da identidade e da *construção* histórica: ela está consciente da impossibilidade de se traçar de modo claro e distinto as fronteiras entre grupos culturais — e aposta na reinvenção das culturas, para além da homogeneização da globalização e da hipostasiação do fundamentalismo. Ela nega a tutela do princípio da *mímesis* — entendido como a *imitação servil* da cultura da metrópole — como mecanismo central na "formação" da cultura e desenvolve um pensamento profundamente antimimético e, portanto, anti-representacionista baseado na recriação constante dos discursos identitários. Em termos de uma teoria da tradução, os discursos pós-coloniais têm tentado articular uma modalidade da tradução baseada na ética da diferença: o passado deve ser reatualizado ou, nos termos de Rorty, *descrito* com todo respeito com relação às suas particularidades — ou seja, do modo mais *literal* possível —, por outro lado, estamos conscientes dos *limites da tradução* e desse ideal-de-literalidade; sabemos que essa atividade, como qualquer interpretação, é determinada pelo nosso *presente* — suas lutas, modos de ver, hierarquias e resistência às estruturas do poder. A política da tradução antimimética destrói a noção de um original estanque, cristalizado e imune à ação do tempo e da interação entre as culturas (SELIGMANN-SILVA 1999a). Recusa-se, assim, tanto o narcisismo da razão universalizante que não é capaz de ver a diferença, que nega o que não se deixa subsumir/traduzir com base em um pretenso universalismo — como se lê na segunda das regras do método cartesiano: "nada omitir" —, como também se descarta o narcisismo da política fundamentalista que só tem olhos para a "sua cultura". Diferentemente do irracionalismo inerente ao fundamentalismo, podemos ler nessa perspectiva pós-colonial tanto uma *crítica* da ação da razão homogeneizadora e aplanadora das diferenças como também um movimento inerente à própria dialética do Iluminismo, que sempre faz com que a razão recicle a si mesma e incorpore de modo *autocrítico* os seus limites.[2]

---

[2] Cf. a seguinte passagem de J. Habermas que acentua o lado uniformizante da globalização, sem deixar de chamar atenção para a resposta sempre "singular" a esse movimento de homogeneização: "[...] A globalização pesa sobre a força de coesão das comunidades nacionais ainda de um outro modo. Mercados globais, bem como o consumo de massa, a comunicação de massa e o turismo de massa cuidam para que ocorra a difusão mundial (ou o conhecimento) dos frutos padronizados de uma cultura de massa (marcada de modo preponderante pelos EUA). Os mesmos bens de consumo e estilos de consumo, os mesmos filmes, programas de televisão e êxitos se espalham pela esfera terrestre; as mesmas modas *pop*, *techno* ou da calça *jeans* atingem e marcam a mentalidade da juventude, mesmo nas regiões mais distantes; a mesma língua — sempre o mesmo inglês assimilado — serve de meio de compreensão entre os dialetos mais remotos. Os relógios da civilização ocidental dão a cadência à simultaneidade imposta dentro da diferença cronológica. O verniz de uma cultura unificada e acomodada é posto não apenas sobre as partes mais desconhecidas da Terra. Ele também aparece no ocidente para nivelar as diferenças nacionais, de tal modo que os perfis das tradições fortemente locais cada vez mais enfraquecem. Novas pesquisas de antropologia do consumo de massa descobrem, no entanto, uma interessante dialética entre a nivelação e a diferenciação criativa" (HABERMAS 1998: 114 ss.). Para uma leitura pós-colonial da

Scanned by CamScanner

Também em termos históricos nem sempre o anti-fundamentalismo cultural esteve submetido às estratégias da razão globalizante que abarca o "outro" para impor um "diálogo entre iguais" apenas fictício, de fachada. Também no passado existiram outros modelos de pluralismo cultural, por assim dizer pluri-lingüísticos, da convivência entre as culturas.

Dois capítulos da história do fundamentalismo

Tentemos pensar do ponto de vista de uma teoria da tradução as duas concepções extremas de relação entre as culturas, a saber, a pluralista e a fundamentalista.[3] Como Jan Assmann já o demonstrou com base no seu estudo sobre a tradução dos nomes divinos, o paradigma do fundamentalismo é mais recente em termos históricos. Na Babilônia os nomes dos deuses eram traduzidos sem grandes conflitos entre o sumério, o acádio e o emesal (um dialeto literário). Imperava o que Assmann denomina de uma *theological onomasiology*: partindo do deus (da sua função) procura-se um nome correspondente na outra língua/cultura. Esse modelo é "cosmopolita", *cross-cultural* e se opõe à "semasiologia" (*semasiology*), ou seja, àquele modelo que parte do *nome* para depois perguntar o seu significado.

Tanto a religião como também o campo jurídico dão testemunho do multilingüísmo e, portanto, multiculturalismo dos povos da região da Mesopotâmia. Existem decretos bilíngües e até trilíngües tanto na Pérsia como na Anatólia e no Egito (Assmann 1996: 27). Por mais paradoxal que soe aos ouvidos modernos, a religião serviu durante os três milênios a.C. como uma instituição que promovia a tradução. Acreditava-se na traduzibilidade total entre as línguas. Essas culturas eram marcadas pela tradução que servia de contrapeso às tendências de isolamento e criação de culturas monológicas. "A profissão de intérprete", afirma Assmann, "é atestada nos textos sumérios de Abu Salabih desde a metade do terceiro milênio a.C. O termo *emebal*, significando algo como 'mudador de fala', designa um homem capaz de mudar de uma língua para outra. O correspondente na Babilônia e Assíria ao *emebal* sumério é o *targumannum* (intérprete), uma palavra que sobrevive não apenas no aramaico *targum* (tradução), mas também no turco *dragoman*,

---

questão da globalização, cf. os ensaios reunidos no volume Jameson e Miyoshi 1998. Gaeta Kapur, por exemplo, falando do caso da Índia, destaca os lados positivos da globalização: "a globalização permite pela primeira vez uma libertação do sistema de patronato do Estado pesadamente paternalista. Ela permite uma libertação da posição rigidamente anti-imperialista na qual o artista pós-colonial encontrava-se enclausurado; e a liberdade de se incluir nas realidades pós-coloniais outros discursos de oposição como aqueles dos gêneros e das minorias — discursos que questionam a ética do próprio Estado-nacional" (Kapur 1998: 204). Cf. ainda, para uma reflexão sobre a tradução e a globalização, Venuti 1998: 158-89.

[3] Sirvo-me nesta reflexão do volume *The Translatability of Cultures* (A traduzibilidade das culturas), Sanford Budick e Wolfgang Iser, particularmente dos ensaios de Jan Assmann, "Translating Gods: Religion as a Factor of Cultural (Un)Translatability" e de Gabriel Motzkin, "Memory and Cultural Translation".

Scanned by CamScanner

turguman, e assim por diante e que eventualmente, via metátese, levou ao alemão *dolmetsch* (intérprete)" (ASSMANN 1996: 27 ss.).

Assmann descreve também o nascimento de grupos culturais que desafiam essa traduzibilidade universal. Ele denomina — seguindo Erik Erikson — de *second-degree pseudo-speciation* o fenômeno que ocorre sobretudo com minorias perseguidas que constituem a sua identidade de modo normativo e rígido em resposta às tendências homogeneizantes da cultura dominante. A cultura/religião judaica seria um exemplo de tal "pseudo-especiação de segundo grau" (ASSMANN 1996: 29); outro exemplo é a cultura egípcia sob o domínio macedônico. Aqui se introduz o paradigma da intraduzibilidade: o único modo de acesso a essas culturas é a *conversão*, a passagem "total para a outra cultura".

Não pretendo neste espaço continuar esta tentativa de esboço, mesmo que esquemática, da história desses dois modelos de relação intercultural. Mas devo mencionar ao menos um outro capítulo central dessa história, ou seja, o período histórico do Iluminismo, uma época marcada pelos desdobramentos da *querelle des anciens et des modernes* e na qual se originou a moderna consciência histórica. Na verdade, o paradigma da intraduzibilidade e da "conversão" que acabamos de indicar pode ser visto como típico de qualquer cultura ou época marcada pelo historicismo e nosso historicismo (pós)moderno tem suas raízes mais próximas justamente no século XVIII. O tratamento teórico da tradução sofreu uma mudança radical nessa época: ao lado da formação dos Estados modernos e burgueses europeus e do desenvolvimento das culturas e literaturas ditas "nacionais", inicia-se então a reflexão sobre a possibilidade e os modos sob os quais as trocas simbólicas entre as diversas culturas e línguas deveriam se dar. Michaelis, Herder, Lessing, Kant e Schleiermacher representam alguns dos autores-chave na fundação da moderna teoria da tradução. Herder, por exemplo, não apenas defendeu a doutrina do gênio do poeta, como também do *gênio da língua*. Ele pode ser considerado como o fundador da doutrina da tradução como *Versetzung*, ou seja, como deslocamento do leitor na direção da língua e cultura de partida — a versão secularizada da "conversão" religiosa, mas que é mais *dialógica* na medida em que sai do registro religioso e passa para o campo da *formação* das *culturas*. Mas, ainda assim, para ele o essencial nesse exercício era o movimento de "volta para a sua pátria": de construção de uma literatura nacional com base nas características "puras" de cada nação.[4]

---

[4] Herder possui o mérito de ter criticado o paradigma da tradução como *belle infidèle*, mas o seu conceito de tradução funda-se numa concepção metafísica do Ser da "nação" e dos "povos". Nesse sentido ele é um autor "de transição", ou seja, não consegue se libertar totalmente da visão ontológica da "nação" e do "nacional", apesar de perceber o valor da *construção* dessas instâncias. Ele quer que a tradução sirva não apenas no sentido de trazer para a língua alemã os elementos da língua poética, por exemplo de um Homero, ou da prosa poética de um Platão, mas sobretudo que ela sirva de "tratamento de choque" para que haja uma *volta* — da Nação — *para si mesma*. A intenção da sua propagação da tradução é o encontro do autêntico caráter nacional alemão, tal como ele havia sido descrito por Tácito: o ideal da pureza, livre da "mistura decadente". A suma da pureza para ele se concretiza na imagem do *corpo* "puro, livre de misturas" dos

Scanned by CamScanner

Tradução como modelo de uma nova ética das relações interculturais

O modelo de tradução como necessária *Versetzung* (transplante) para a língua/cultura de partida é, sem dúvida, dialógico, mas em um sentido estreito. Pois, apesar de levar em conta as diferenças entre as línguas/culturas — destacando a *intraduzibilidade* dessas instâncias —, ele se estabelece dentro de um modelo (tradicional) "belicista" das mesmas. Nesse ponto ele não deu um passo decisivo além da tradução como *belle infidèle*. Esta última, que era praticada nos séculos XVII e XVIII (mas também em nossos dias), é "colonizadora" da língua de partida. Ela submete o "outro" à lei da casa, do anfitrião. Ela é anti-hospitaleira. Segue a lei da hostilidade e não a da hospitalidade.[5] Não *respeita* a singularidade do "outro" e trata a língua como uma mera vestimenta de conteúdos inalteráveis e independentes da sua cultura. Seu ideal é a aniquilação da tradução como passagem, mudança e criação — enfim, como *tarefa*, desafio, algo necessário e impossível. Ela, portanto, pode ser vista como o protomodelo da globalização. O *agon* (competição) entre as línguas se "resolve" na era da globalização via anexação das línguas/culturas "minoritárias": daí a resposta fundamentalista, que tendeu ao modelo da "subespeciação de segundo grau".[6]

No entanto, Assmann acredita que existiu na nossa pré-história e em momentos tardios um modelo de relação intercultural onde imperava a reciprocidade e o crescimento via diálogo que se opõe ao atual paradigma da globalização como perda e

---

"primeiros" alemães. O corpo, no entanto, é o intraduzível por excelência. Herder chega a lamentar que a Alemanha não é uma ilha como a Inglaterra. O tradutor deve "roubar" da cultura estrangeira não *essa cultura mesma*, mas sim o modo de se criar a poesia: não a poesia, mas apenas a técnica *poiética*: "Man raube fremden Völkern nicht das Erfundene, sondern die Kunst zu erfinden, zu erdichten und einzukleiden". No limite, o que importa na tradução é mostrar que a poesia deve ser desenvolvida a partir da natureza "mais profunda" de cada povo. Cf. Herder 1985: 129 *et passim*.

[5] Benveniste destacou o parentesco etimológico entre esses dois termos. Cf. Benveniste 1995: I 87. Cf. neste volume os capítulos 14 e 20. Com relação a esse parentesco etimológico (e não apenas psicológico) entre hostilidade e hospitalidade, Derrida observou que a identidade — "Notre question c'est toujours l'identité" — significa, antes de mais nada, uma relação de *poder*, na qual o "eu" se associa a essa polaridade hospitalidade/hostilidade (Derrida 1996: 31 ss.). Ou seja: não existe um espaço exterior à "formação" da identidade como crise de identidade. A tarefa do tradutor consiste em não negar a crise que está na raiz do texto e do "ser" de um modo geral, mas antes procurar trazê-la à luz do dia, revelar as *faltas* ao invés de fixar as hierarquias e reproduzir as estruturas de dominação/denegação da "crise".

[6] Lawrence Venuti no seu livro *The Scandals of Translation: towards an ethics of difference* (1998) tentou desenvolver uma ética da tradução — que privilegia a tradução "minorizante" — a partir da quebra nessa hierarquia que sempre pesa contra as "minorias". Concordo de um modo geral com o projeto que Venuti esboçou nesse livro, mas acho que ele ganharia em complexidade se levasse em conta o nosso "historicismo pós-moderno" (com as polaridades globalização/fundamentalismo a serem evitadas) e enfrentasse mais a fundo o tema da *literalidade* como uma modalidade da ética da tradução — ainda que sempre utópica, como não poderia deixar de ser — na medida em que se guia pelo princípio do respeito pelo "outro".

Scanned by CamScanner

empobrecimento (Assmann 1996: 36) — que na verdade representa apenas a continuidade do modelo "belicista" do século XVIII. A tradução originariamente funcionou como uma prática de sucesso de relação dialógica entre as línguas/culturas. Essa dialogicidade fundamental — lógica do diálogo, lógica da determinação *pelo* outro, através do outro, da *diferença* não só como incomensurabilidade entre os "indivíduos", mas sobretudo como *origem*, como fonte da vida cultural — é essa dialogicidade que deve ser resgatada e sobretudo *criada*, como vem acontecendo, de certo modo, no âmbito do discurso pós-colonial. É claro que não se pode pregar uma inocente volta às origens (tampouco podemos deixar de ler a apresentação que Assmann faz dos primórdios "democráticos" da humanidade como uma recaída na eterna projeção do paraíso na história). *Muito pelo contrário*: trata-se de construir um *novo* modelo de relação intercultural, como um dispositivo tradutório que leva em conta a necessidade e o *limite* da sua tarefa (cf. a noção benjaminiana de tradução como *Aufgabe*, isto é, *double bind*, necessidade e impossibilidade). Não podemos "sair" do historicismo pós-moderno, mas devemos tentar pensar para além das alternativas — complementares — da globalização e do fundamentalismo. É esse programa que devemos estabelecer lançando mão da teoria e da história da tradução. A tradução essencialmente dialógica opõe-se ao fundamentalismo cultural porque ele é nomológico e monológico, ou seja, autolegislador e não-dialógico (ao menos na sua filosofia), e é antípoda do modelo da globalização porque este visa apenas a anexação e "pasteurização" do "outro". Do fundamentalismo essa lógica do diálogo guarda, no entanto, o respeito pela *unicidade* de cada língua/cultura: a *Versetzung* é necessária para a compreensão do "outro". Temos que nos colocar na posição do "outro" para tentar compreendê-lo. Sabemos que existe algo de *intraduzível* no "outro", e esse "resto" é constitutivo do seu "sistema cultural". Por outro lado, esse respeito à unicidade de cada formação cultural deve ser contrabalançado pelo princípio universalizante da dialogicidade. A subespeciação (de "primeiro grau") parte do princípio de que *há uma unidade de base* na *espécie* humana. A intraduzibilidade deve ser vista como a outra face da moeda da traduzibilidade. É sobre esse *double-bind*, sobre essa tensão que se deve construir a ética dialógica da tradução.[7]

A Shoah como o intraduzível

A Shoah pode desempenhar um papel fundamental no desenho dessa ética da tradução baseada no diálogo e no respeito. A reflexão sobre a Shoah pode desdo-

[7] Quanto à fundação de uma nova ética dialógica, cf. sobretudo as obras de Lévinas 1991 e 1974. Em uma linha de pensamento oposta à da fenomenologia, Habermas defende a possibilidade do diálogo a partir do dado universal da razão: "A modernidade deve-se estabilizar a partir da única autoridade que lhe restou, a saber, da razão. Pois apenas em nome do Iluminismo ela desvalorizou e superou a tradição. Com base nessa afinidade eletiva, Hegel identifica a necessidade de autocertificação da modernidade como 'necessidade da filosofia'. A filosofia nomeada como guardiã da razão compreende a modernidade como uma filha do Iluminismo." Habermas 1998: 198 ss.

Scanned by CamScanner

brar e aprofundar muitos dos teoremas discutidos no âmbito da teoria pós-colonial. É em torno desse evento, como muitos autores já o afirmaram, que se está delineando uma nova estética e sobretudo uma nova ética da representação.[8] A Shoah introduz um novo modelo de representação porque ela redimensiona a questão do intraduzível, revela que não existe uma monolíngua que dê conta de abarcar o "todo"; em segundo lugar, porque esse evento teve um efeito tal na nossa cultura que trouxe à luz de modo irrefutável em que medida a identidade (e o universo simbólico) só se estabelece a partir dos *traumas* (e não de uma formação linear e ascendente); finalmente, a reflexão sobre a Shoah é essencial para a nova ética da tradução porque esse evento é o resultado mais decantado e trágico do modelo monológico da língua. O nazismo se caracterizou pela tentativa de construir uma língua radicalmente autocentrada. Esse caráter autotélico está na origem da sua "impotência" em lidar com o "outro": essa língua só podia se estruturar via *eliminação* do "outro".

Um outro aspecto central que a reflexão sobre a Shoah introduz na teoria da tradução (como um modelo de ética dialógica) é a consciência da insuficiência das práticas tradicionais de historiografia. Assim como a tradução na sua modalidade *agonal* (na linha das *belles infidèles* ou historicista) é posta em questão pela reestruturação do paradigma da tradução como convivência entre as culturas, do mesmo modo a Shoah trava a maquinaria da historiografia tradicional enquanto meio de "representar" o passado. Tanto o modelo tradicional da tradução como o da historiografia (que não é nada mais do que uma *tradução do passado*) se baseavam numa concepção representacionista do saber. O conhecimento era igualado à tradução total do objeto e a língua a um mero instrumento. Com a Shoah o paradigma tradicional da representação sofre um abalo: esse evento mostra em que medida o "real" não pode ser totalmente traduzido e como a língua nem simplesmente "transporta sentidos" nem meramente "constrói a realidade" *ex nihilo*; por outro lado, esse evento exige a sua representação. Voltamos, portanto, ao registro do *double bind*: da necessidade e impossibilidade da tradução.

No lugar da historiografia tradicional, via Shoah nos aproximamos de um outro *modus* do registro do passado: o da *Memória*. Gabriel Motzkin notou nesse sentido que a memória — diferentemente da história — é dialógica. A história não conseguiu satisfazer as exigências impostas a elà por esse evento. Existe um abismo entre o discurso "oficial" da historiografia e a memória dos sobreviventes (Motzkin 1996: 272). E mais ainda: a Alemanha conhece mais do que qualquer outro país uma "crise" de identidade derivada da incapacidade de se relacionar com esse fato histórico que, como uma ferida traumática, recusa-se a fechar. O discurso historiográfico tenta impor uma tradução total do passado que equivale a uma *normalização* — encobridora — do mesmo, como na tradução na linha das *belles infidèles* que negava tanto o evento da tradução (e da sua necessidade) como tam-

[8] Cf. o capítulo 7, assim como Seligmann-Silva 2000 e, ainda, a título de introdução à vasta bibliografia sobre o tema: Caruth 1995; Friedländer 1992; Hartman 1996; Laub 1991; Young 1993.

Scanned by CamScanner

bém o "resto" — o recalcado —, a diferença entre os diversos presentes que estão envolvidos na tarefa de tradução (de textos e do passado). O "resto" — o trauma, o "real" que não penetra o simbólico — é posto de lado, recalcado. A memória constitui um dispositivo de tradução do passado que justamente trabalha a partir do "resto" e do trauma. Ela recusa tanto a denegação da necessidade/ impossibilidade do trabalho da tradução como também desmistifica a tradução (idealisticamente) calcada (que, de resto, é a marca da alucinação e recordação patológica dos sobreviventes de traumas extremos).[9]

Pode-se derivar da reflexão sobre a Shoah uma "política da memória" na qual a *Versetzung* também constitui um momento essencial. Os alemães, afirma Motzkin, "devem assumir as memórias das suas vítimas; eles devem tornar-se judeus em um sentido estético (ou seja, eles não podem fazê-lo efetivamente, mas apenas de modo imaginário e via empatia)" (Motzkin 1996: 273). Se a história não tinha espaço para a alteridade, mas sim apenas para a construção *agonal* do Eu-Nação, a memória é o espaço da comunicação com o "outro" como formador do "eu". Não há mais espaço para o discurso positivista da historiografia que nega as diferenças, as *minorias* e os traumas/cortes históricos e apresenta uma visão triunfalista do desenrolar da humanidade. A memória da Shoah assume agora um papel central na estruturação de um modelo epistemológico no qual o "saber" é visto como uma *reescritura* aberta, nunca completa e total. Como reescritura infinita de textos e do passado, justamente porque nessa memória o *outro*/"resto" reivindica a sua *voz* de um modo nunca antes experimentado. Enquanto evento traumático, a Shoah está servindo de base para se estabelecer e pensar uma memória coletiva que também deve atuar no movimento de resistência à homogeneização das diferenças passadas e presentes. *Constrói-se* uma política da "identidade" a partir da catástrofe, das mortes e das suas ruínas, que foram provocadas pela própria "lógica" da razão iluminista.

A consciência histórica acreditava-se supra-individual, objetiva e desprezava tanto o testemunho individual como a memória coletiva: ela acreditava na existência de um passado (cronológico) que poderia ser integralmente traduzido. Já a memória funciona de modo diverso: para ela existem *traços/imagens* do passado que povoam o nosso *presente*. O trabalho da memória parte do pressuposto de que o embate com o passado é guiado pela nossa situação presente. Se existe algo como uma política da memória ela só pode se dar no plural: a memória coletiva é o resultado sempre cambiante de diversas "visões" individuais do ocorrido. No caso da memória da Shoah isso é evidente. Aqui se observa tanto o embate entre o modelo historiográfico e o mnemônico como também — dentro deste último — uma infinidade de possíveis leituras do ocorrido.

O ponto de vista da memória é o da história como catástrofe, como uma série de rupturas e não — como no Iluminismo e no Historicismo do século XIX — como uma linha temporal contínua e ascendente. Transpondo essa equação em termos de uma teoria da tradução, o texto do "original" não é visto como uma

[9] Cf. capítulos 5-8.

Scanned by CamScanner

arché absoluta, mas sim como sendo ele mesmo já tradução de outros textos, da "tradição" literária, um conjunto estruturado sobre cortes e cesuras. Esse texto e a tradução não se articulam mais seguindo a lógica e a batuta da estrutura semântica, mas sim o *estilo* do texto e seu elemento *escritural*, as suas rupturas e fragmentações é que são vistas como o seu cimento. A linguagem concebida como estando saturada de estilo, de cortes e vazios é o contra-modelo da língua instrumental marcada pela possibilidade — metafísica — de separar-se o significado do significante. Como conseqüência direta dessa visão mais densa da linguagem, a tradução se revela como uma operação infinita — como o é também o trabalho da memória, que sempre tem que retomar o delicado fio da experiência para tecer a nossa identidade.

A tradução no seu modelo radicalmente dialógico alimenta não mais o *agon* entre as nações, mas sim a convivência entre as línguas/culturas. A sua filosofia pode nos ajudar a enfrentar o desafio da nossa era de globalização e de fundamentalismos. Ela nos ensina a manter uma distância correta para além dessas duas posturas; ensina-nos que a *responsabilidade* é o primeiro dado do "estar com o outros" e, como afirma Lévinas, deve estruturar a nossa subjetividade.[10] O "outro" é um paradoxal constructo de *proximidade* e de *distância*: sua proximidade convida para o diálogo; sua distância e alteridade, para o *respeito incondicional*. Devemos aprender a traduzir respeitando a língua de partida, conscientes de que não existiam as línguas antes da bem-vinda *babelização*.

[10] Cf. a análise de Lévinas que Zygmunt Bauman faz no seu livro. BAUMAN 1998: 211.

Scanned by CamScanner

18.
DO GÊNIO DA LÍNGUA AO TRADUTOR COMO GÊNIO

É inegável que nas últimas duas décadas a teoria da tradução sofreu um *boom* e aos poucos conseguiu ganhar um espaço impressionante dentro das discussões acadêmicas e também para além desse âmbito. Isso é muito saudável e não pode ser desvinculado das complexas articulações que se dão na era da *Glocalização*, ou seja, do movimento complementar entre a globalização (econômica e da circulação de informações) e, por outro lado, a (re)afirmação das culturas locais. Creio, no entanto, que a teoria da tradução atual peca algumas vezes por uma visão histórica estreita. É claro que existem exceções — algumas ilustres como George Steiner e Antoine Berman —, mas acredito que muitos dos erros cometidos por teóricos da tradução têm sua origem em uma visão de mundo simplista e por demais pragmática. Isso talvez esteja na origem de uma tendência teórica que, partindo de uma leitura um tanto apressada de comentadores de autores ditos desconstrutivistas, defende (de modo quase que fundamentalista...) as identidades, sobretudo quando se trata da defesa dos assim-chamados "subalternos" ou "híbridos", ou seja, "nós" do assim-chamado Terceiro Mundo. Essas leituras, além de serem profundamente contraditórias ao defenderem ao mesmo tempo uma disseminação da *différance* e pregarem a (arque) identidade das culturas "menores", tendem a misturar resquícios de um marxismo mal resolvido com uma glamourização dos "oprimidos". Todorov (1999), entre outros, já criticou a crise de "vitimização" pela qual a cultura americana (e americanizada) passa, e não preciso insistir aqui nesse ponto.[1] Creio que Derrida não é culpado por esse tipo de apropriação metafísica e ontologizante de suas idéias, mas também acho que não seria injustificado tentar aqui e ali lançar um olhar sobre a história de nossa disciplina, ou seja, a teoria da tradução. Com este trabalho, gostaria de enfocar um momento central na história das concepções de tradução, apresentando dentro dele dois modelos "clássicos" da teoria da tradução:

1) O modelo que defende a *possibilidade de tradução* e enfatiza a adaptação do original ao "gosto" do público de chegada.

2) O modelo que afirma a *impossibilidade da tradução*, a intraduzibilidade:

a) quer porque se valoriza no texto (e sobretudo na escrita dita *poética*) justamente os seus aspectos mais sensuais e, portanto, indissociáveis da língua de partida;

b) quer porque se afirma o relativismo cultural e a intraduzibilidade entre as culturas;

---

[1] Cf. capítulo 11.

Scanned by CamScanner

c) quer porque, como no caso dos românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis, afirma-se não apenas a impossibilidade de separação entre os significados e os significantes, mas se define o próprio significante e as identidades de modo geral como sendo um resultado de um jogo diferencial.

Este último ponto deixarei aqui apenas mencionado, visto que já tive a oportunidade de desenvolvê-lo em outra ocasião (cf. SELIGMANN-SILVA 1999).

SÉCULOS XVII E XVIII: AS *BELLES INFIDÈLES*, PERROT D'ABLANCOURT E NICOLAS BEAUZÉE

Nos séculos XVII e XVIII a tradução era concebida basicamente como imitação de um original. Essa noção de imitação, no entanto, não é a mesma que possuímos hoje. Ela deve ser pensada no sentido da tradição clássica-renascentista de imitação vinculada ao trabalho de *eleição*, imitação que embeleza o modelo. Essa imitação é guiada pela *Idéia* da obra que é projetada em termos platônicos. Dentro da tradição que vem da Antigüidade não existe *mímesis* sem criação, *poiesis*. Mas isso não anula o fato de o conceito de "original" dessa concepção de tradução ser estanque e ser considerado como possuindo uma "identidade própria", por assim dizer "trans-histórica". Ou seja, quero dizer que o ato do tradutor que estava vinculado à doutrina artística da emulação não deve ser confundido com a moderna afirmação da "repetição diferente" (PERNIOLA 2000).

Perrot d'Ablancourt (1606-1664) traduz tendo em vista mais o *but*, o objetivo das obras (sua Idéia — ou aquilo que ele acredita ser essa Idéia), do que as suas palavras. Ele visa a imitar a *concepção*, o *desenho*, mas também quer se igualar e até ultrapassar o original (BURY 1995: 498). Até o século XVIII a doutrina retórica dos cinco momentos da produção da obra literária moldava toda a reflexão e prática literárias. Refiro-me aos momentos da *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*: criação da idéia e do seu "desenho" (sendo que essa "criação" não deve ser pensada, pós-romanticamente, como algo necessariamente "novo"), plano de apresentação,[2] criação da tessitura — colorida — do texto, memorização do mesmo e, por último, apresentação em público. Esse modelo retórico anula o tempo e o trabalho da diferença: ele acredita que no ato de *pronuntiatio*, o texto — com a sua Idéia — seria "restituído" de modo integral. O discurso deve cumprir o seu papel: se se tratar de um discurso de defesa, convencer ao juiz; se for de um poema, agradar. No caso das traduções de Perrot d'Ablancourt, o que importa tam-

[2] Até o século XVIII o desenho era identificado ora com a *inventio* ora com a *dispositio*, de qualquer modo ele era sempre diferenciado do momento do colorir, reservado à *elocutio*, ou seja, o momento de "ornamentar" o discurso com figuras visando a *delectatio*, o deleite do ouvinte, que move suas paixões (*movere*) e facilita o seu convencimento. Com relação à história da comparação entre a pintura e a literatura, ou seja, à tradição do *Ut pictura poesis* que afirma a traduzibilidade entre as palavras e as imagens, cf. minha introdução a LESSING 1998.

Scanned by CamScanner

bém é a recepção, ou seja, no caso, *agradar* ao leitor. Na apresentação do seu *Lucien*, de 1654, ele escreveu:

> "eu me propus agradar mais do que ser fiel, ou antes, eu achei que a fidelidade nesse ponto consistiria no agrado, sem me distanciar, no entanto, do objetivo e do desenho do meu Autor." (*apud* ZUBER 1995: 499)

Ser fiel quer dizer tentar conservar o mesmo efeito diante da *pronuntiatio*/leitura do mesmo objeto que o autor apresentou. A linguagem é vista como puro meio que pode ser dissociado do seu "conteúdo". É interessante notar que d'Ablancourt filia-se abertamente ao modelo retórico da tradução como *aemulatio*, que não deixa de ter relação com a prática da cópia "infiel" (realizada pelo *commentator* em oposição ao copista fiel, o *scriptor*) na Idade Média, que era marcada pelas interpolações daquilo que o copista acreditava ser adequado para "enriquecer" o "original". Seguindo esse preceito, d'Ablancourt escreveu ainda na mesma *Remarque sur la traduction* (Observação sobre a tradução):

> "Em muitas passagens eu traduzi palavra a palavra [princípio 'teológico' ou 'bíblico' da tradução], ao menos tanto quanto isso é permitido numa tradução elegante; existem também outras nas quais eu considerei aquilo que deveria ser dito ou o que eu podia dizer ao invés do que havia sido dito, seguindo o exemplo de Virgílio no que ele tomou de Homero e de Teócrito." (*apud* ZUBER 1995: 498)

Aqui o tradutor assume a posição (forte) do *auctor* medieval.

A tradução também é vista dentro da tradição retórica, na medida em que é descrita como um processo de *transplantação* de um clima e de um "modo de ser" de cada país — com a sua *couleur locale* — e época para outro clima e modo de ser. Como o que importa é o transporte da "Idéia" da obra, esta deverá trocar "apenas" a sua vestimenta exterior, que deve ser adequada à moda e clima (*costume*) do país de chegada.

> "Portanto, eu não me agarro sempre às palavras nem aos pensamentos deste autor; e permanecendo no seu objetivo, eu adequo as coisas ao nosso ar e ao nosso modo [*façon*]. As diversas épocas exigem não apenas palavras mas também pensamentos diferentes; e os Embaixadores possuem o costume de se vestir segundo a moda do país para o qual são enviados, temendo serem ridículos diante daqueles que eles devem agradar. No entanto, isso não é propriamente a tradução; mas isso é melhor que a tradução; e os Antigos não traduziam de outro modo." (*apud* ZUBER 1995: 498)

Como nota Zuber, a tradução, para d'Ablancourt, está submetida a uma espécie de "fidelidade ativa, que se manifesta com gestos precisos: a divisão, a dádiva, a troca de presentes" (ZUBER 1995: 380). Ele critica o que denomina de "su-

Scanned by CamScanner

perstição judaica" que exige a submissão à "letra e abandona o espírito, [e] que traduz um Autor como os versos de Oráculo ou de uma Sibila". Isso implicaria mostrar esse autor "apenas pela metade", na medida em que não há uma transposição da sua "eloqüência"; isso é o mesmo que se esforçar muito apenas para "desonrá-lo e traí-lo; é despojar um homem de boa casa que nós havíamos simulado abrigar na nossa" casa (*apud* ZUBER 1995: 381). Para d'Ablancourt, portanto, a regra de hospitalidade que deve guiar a atividade do tradutor exige uma troca de "dons": o hóspede dá a sua "Idéia", o anfitrião o "tom" e a vestimenta/costume da mesma.[3] A tradução literal seria apenas um cadáver, enquanto a *belle infidèle* seria um *corpo vivo*, "belo", "leve", "animado". A tradução está submetida ao agradar, ao âmbito que mais tarde seria denominado de estético e que, então, era assimilado ao retórico e poético. O princípio das *belles infidèles* é o da fidelidade apenas ao *espírito*, e não à *letra*, daí esse modelo de tradução ter sido comparado na época à metamorfose e, sobretudo, à metempsicose.[4] De certo modo, pode-se dizer que a tradução da época das *belles infidèles* representa a essência da tradução (ao menos no sentido mais comum e banal do termo); afinal, toda tradução parte de um ideal de uma "*Über-Setzung*" (BERMAN 1986); toda tradução parte da separação entre o significante e o significado, a letra e o espírito. A questão é como ela se relaciona com essa situação metafísica: se a enfrenta, desafia, como se fosse uma tarefa (no sentido romântico de *Aufgabe*, como tarefa infinita, SELIGMANN-SILVA 1999: 45 ss., 64 ss.), submete-se a ela, ou a (de)nega. O que importa para as *belles infidèles* é a beleza e a clareza do texto, a sua recepção, e não o respeito pelo texto de partida. Seguindo a doutrina retórica que nos alerta para evitar a todo custo os dois vícios mortais do discurso — o *taedium* e a incompreensão —, o mais "belo" é, nessa doutrina, o "mais claro". Daí o uso de adições, supressões e explicações em meio ao texto. O texto de chegada deve soar "como se o autor tivesse escrito nessa língua". A diferença entre as línguas é um empecilho menor que deve ser como que "posto de lado". O conteúdo seria o dado universal da linguagem, que os teóricos de então estudavam sob a chave da Gramática. O que muda são as estratégias retóricas/poéticas de "vestimenta" do "conteúdo" e que devem agradar e seduzir os leitores.[5]

---

[3] Mas a hospitalidade é um termo que implica uma relação não apenas de trocas de dádivas: existem regras que devem reger essas trocas para evitar que a relação de hospitalidade se transforme numa relação de hostilidade. A semelhança entre esses dois termos possui, como Benveniste o demonstrou, uma explicação histórica e etimológica (BENVENISTE 1995: I, 87). Derrida, em mais de um ensaio (cf. DERRIDA 1996), desdobrou as implicações históricas dessa proximidade tendo em vista uma política da relação com o outro (e da tradução).

[4] Como depois Schopenhauer se expressaria no seu *Parerga und Paralipomena* (Parerga e paralipomena) com relação à tradução: "Toda tradução correta é travesti [no sentido de um discurso paródico]. Dito de modo mais contundente, permanece a alma, mas ela muda de corpo: a verdadeira tradução é metempsicose" (*apud* STEINER 1975: 267).

[5] O elemento patriarcal (falocêntrico) dessa doutrina é evidente. É interessante notar que esse falocentrismo está aliado a uma afirmação da hierarquia entre significado e significante, espírito e corpo. A masculinidade do autor/tradutor (fértil) é oposta à docilidade da tradução feminina, bela e — fielmente infiel.

Scanned by CamScanner

O século XVIII não foi de modo algum homogêneo na sua forma de ver a tradução. A tradição das *belles infidèles*, que vinha do século anterior, não teve uma morte súbita. Nicolas Beauzée (1717-1789), autor do artigo "Traduction, Version" (Tradução, versão; 1765) da *Encyclopédie*, é uma prova. Nesse artigo ele fez uma clássica e importante distinção entre a versão e a tradução:

> "Parece-me que a versão é mais literal, mais ligada aos procedimentos próprios da língua original e mais submetida nos seus meios à construção analítica; e que a tradução ocupa-se mais com o fundo dos pensamentos, está mais atenta em apresentá-los sob a forma que pode lhes convir na nova língua e mais subordinada nas suas expressões à índole [aos torneios, *tours*] e aos idiotismos desta língua." (*apud* SCHNEIDERS 1995: 62)

Essa concepção de tradução dá continuidade ao modelo das *belles infidèles* e, portanto, ao da Antigüidade. Falando de modo estrito, entre os latinos não havia um limite entre a tradução e a *produção original* (SEELE 1995: 8). Mesmo Cícero traduziu dentro do paradigma da *aemulatio*. Tanto para Quintiliano como para Sêneca e Plínio, o Jovem, a tradução era vista como um dos exercícios retóricos fundamentais, ao lado da paráfrase de textos em verso (que eram vertidos para a prosa) ou em prosa e da descrição de quadros ou cenas da natureza (X, 5, 5 e I, 9, 2). Nesses exercícios o retor sempre tentava superar o original. Uma vez que se partia do pressuposto de que o *conteúdo* se mantinha "igual" nesse processo, assim, no caso da tradução e da paráfrase, poder-se-ia comparar de maneira privilegiada dois modos de enunciação, no seu estilo, escolha das palavras etc. Era freqüente que o tradutor comentasse e corrigisse o texto em meio à tradução. Mas nem por isso deixou de ocorrer na Antigüidade romana uma clara distinção entre esses dois modelos de tradução ressaltados por Beauzée — como se lê, por exemplo, em Cícero, Horácio e Terêncio — a saber, entre a tradução segundo a fórmula *verbum-de-verbum*[6] e a segundo a *sensu-de-sensu*.[7] Devido à doutrina da emulação, houve um evidente predomínio do segundo modelo.

---

[6] Jerônimo, no século IV, ao rever a *Vetus latina*, uma versão para o latim que havia sido feita a partir da *Septuaginta*, renega o valor dessa última, questiona que ela tenha sido "inspirada" — nesse ponto defendendo uma posição diversa da de Santo Agostinho (cf. CHRÉTIEN 2002: 65-74) — e considera falsa a lenda dos 72 tradutores da bíblia. Numa epístola de 395 ele afirmou um princípio de tradução que representa um estágio intermediário entre a concepção dominante na Antigüidade e a do medievo: "Eu não apenas o reconheço como declaro francamente que nas minhas traduções do grego — com exceção das da Escritura Sagrada, na qual já o posicionamento das palavras é um mistério — translado não palavra a palavra, mas, antes, sentido por sentido" (SEELE 1995: 9).

[7] Cf. SEELE 1995: 86. Em Cícero já se podia encontrar um modelo sofisticado que diferencia três tipos de tradução, correlacionados aos diferentes gêneros do discurso: a tradução filosófica-científica, a retórica e a poética. Hans Vermeer (1992: 214 ss.) resumiu esses três *modi* de tradução com as seguintes palavras: "(1) Cícero traduz como retor de modo 'funcional'. [...] (2) Como

Scanned by CamScanner

O importante nesse modelo é o *efeito final*, do qual não se pode separar o valor estético. Ele deve ser visto como uma conseqüência da concepção representacionista da linguagem (e, portanto, do conhecimento) que imperava na doutrina retórica e poética. O tradutor teria um compromisso apenas com as *idéias*, às quais teria um acesso sem impedimentos — e essa universalidade da compreensão era um dado central da teoria do conhecimento antiga —, a forma seria determinada pela sua situação particular.

Para Beauzée, a versão literal deveria ser apenas um momento que antecede à tradução propriamente dita. Mas já nessa versão dever-se-ia destacar os idiotismos da língua original, preencher as elipses, suprimir os pleonasmos e consertar os desvios da "ordem natural" — que para ele equivalia à ordem da língua francesa. Quanto a esse ponto, vale lembrar o famoso dito de Rivarol, autor do *Discours sur l'universalité de la langue française* (Discursos sobre a universalidade da língua francesa), de 1784: "o que não é claro, não é francês" (*apud* SCHNEIDERS 1995: 69). A versão já inicia a reversão ou inversão do "original". Portanto, essa versão que ele denomina de "literal" está muito longe de o ser. De resto, a tradução propriamente dita deveria adicionar ao texto da versão o *tour* e o *génie* da língua de chegada. O pensamento do original deve ser comunicado como se ele tivesse sido concebido nesse idioma. A tradução deve respeitar — como em d'Ablancourt — o caráter da língua de chegada.

Beauzée foi um teórico da especificidade de cada língua — do seu caráter e gênio — que impõe à versão/tradução o trabalho de reversões. Numa passagem típica das teorias do século XVIII lemos no seu artigo *Langue*:

> "O hábito de um povo de empregar de preferência certos sons, ou de flexionar certos órgãos e não outros pode freqüentemente ser um índice do clima e do caráter da nação que é determinado pelo clima em muitos pontos, como o gênio da língua o é pelo caráter da nação."

Ou seja: o *clima* determina o *caráter da nação* e este, por sua vez, imprime sua marca no *gênio* da língua. Em um exemplo típico do relativismo cultural de sua época, Beauzée arremata:

> "O uso habitual de articulações rudes designa um povo selvagem e não policiado. As articulações líquidas são [...] uma marca de nobreza e de delicadeza, tanto nos órgãos como no gosto."

'poeta' Cícero traduz segundo os hábitos romanos, com o objetivo de ultrapassar seu modelo. (3) Enquanto 'cientista' (e aqui entra também o filósofo) Cícero traduz 'literalmente', ou seja, no seu caso freqüentemente: 'morfem(at)icamente' ('*morphem(at)isch*')". Apesar dessa tipologia, nas traduções de Cícero predominou o modelo da *aemulatio*.

Scanned by CamScanner

O gênio e a sua intraduzibilidade: Du Bos e Charles Batteux

Jean Baptiste Du Bos (1670-1742) é um dos responsáveis no início do século XVIII pela revalorização da linha sensualista (e de certo modo "irracionalista") da tradição Retórica/Poética, em oposição ao domínio das doutrinas derivadas do racionalismo do século XVII na linha da *Grammaire générale et raisonée* (Gramática geral e arrazoada) de Port-Royal. Com Du Bos ocorre uma valorização do elemento *sensual* da poesia e não mais tanto da *inventio*. A *elocutio*, que ele denomina de "poesia do estilo", diferentemente do que ocorria até então, passa a constituir o desenho da poesia: ou seja, o desenho não é mais equiparado à Idéia e à *inventio*. Para ele, a "poesia do estilo" — ou seja, a invenção de figuras poéticas — é que faz da poesia uma poesia. Mas se agora o elemento sensual da linguagem é valorizado, a *couleur locale* como que passa, com mais razão, a controlar o "desenho". A "originalidade" da obra — incluindo a sua relação com o seu *local de origem*, como vimos em Beauzée, um ótimo exemplo também do século XVIII — adquire um novo sentido e ganha muito mais peso.

Para Du Bos,[8] só podemos julgar as obras escritas numa língua que nós *compreendemos*. Não se pode tentar julgar uma obra com base em traduções ou com base no juízo estabelecido pelos críticos e historiadores da literatura. Isso ocorre desse modo justamente pela originalidade da poesia que impõe a ela uma *intraduzibilidade*. Du Bos faz uma série de comparações para tentar ressaltar o "absurdo" da empreitada do julgamento "de segunda mão" (um *tópos*, de resto, que ainda é válido para muitos teóricos da tradução de nossa época). Ele compara esse procedimento à tentativa de explicar as cores a um cego de nascimento, ou às pessoas que seriam citadas para testemunharem sobre um acontecimento que elas não presenciaram. Para ele, a tradução tanto da "poesia do estilo" como do ritmo e da harmonia é impossível devido à diferença entre as diversas línguas. O *medium* da língua é levado em conta; portanto, não há mais a possibilidade de se traduzir.

> "Uma vez que não reencontramos numa tradução as palavras escolhidas pelo autor, nem o arranjo no qual ele as havia posto para agradar ao ouvido e para emocionar o coração, pode-se dizer que julgar de modo geral um poema com base numa versão equivale a querer julgar um quadro de um grande mestre, elogiado sobretudo pelo seu colorido, com base numa estampa na qual o traço do seu desenho ainda estaria corrompido. Um poema perde na sua tradução a harmonia e o número que eu comparo ao colorido de um quadro. Ele perde aí a poesia do estilo que eu comparo ao desenho e à expressão. Uma tradução é uma estampa na qual nada permanece do quadro original a não ser a ordem e a atitude das figuras: por mais que ela esteja alterada." (Du Bos 1770: 2ª parte, 556)

---

[8] O que segue sobre Du Bos retoma com algumas nuanças minha introdução a Lessing 1998: 26 ss.

Scanned by CamScanner

Citemos também:

> "É da essência de toda tradução verter tão mal as maiores belezas de um poema na mesma medida em que ela verte fielmente os defeitos do plano e dos caracteres. Se é permitido falar desse modo, na poesia o mérito das coisas está quase sempre identificado com o mérito da expressão." (Du Bos 1770: 2ª parte, 553)

O significado não existe sem o significante — ao menos na poesia.

Isso também valeu para Condillac no seu *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos):

> "Entre todos os Escritores é entre os Poetas que o gênio das Línguas se exprime do modo mais vivo. Daí a dificuldade em traduzi-los: ela é tal que, com talento, seria mais fácil de superá-los com freqüência a nos igualarmos a eles sempre. A rigor poder-se-ia mesmo dizer que é impossível realizar boas traduções: pois as razões que provam que duas Línguas não poderiam possuir o mesmo caráter, provam que os mesmos pensamentos raramente podem ser restituídos numa e noutra com as mesmas belezas." (Condillac 1746; *apud* Meyer 1965: 166)[9]

John Locke, de resto, já insistira nessa não correspondência entre as línguas de que Du Bos parte. Isso pode ser visto como um desdobramento da sua teoria da origem arbitrária da linguagem.[10]

A reflexão sobre a diferença do *genius* (do indogermânico *gen*, criar, dar à luz; gr. *génesis*: origem) de cada "nação" também pode ser retraçada à tradição Retórica clássica. Quintiliano, por exemplo, descreve o *genus Rhodium*, que constituiria um terceiro estilo, além do ático e do asiático, como um gênero misto que teve a sua origem em Aeschines quando ele levou a cultura ateniense para Rodes. Nessa *trans-posição* teria ocorrido, como explica Quintiliano, uma "degeneração" (XII, 9, 19).

O *genius* serve tanto para descrever o traço individual do *estilo* (de *stilus*, caneta, isto é, caligrafia, traço próprio) de um *gênero* literário, uma época ou região, como a comunidade com as suas características próprias culturais e naturais — assim pode-se falar de *genius* de uma língua. Nesse gênio da língua concentram-

---

[9] Cf. também Diderot na sua *Lettre sur les sourds et muets* (71 ss.): "Eu acreditava com todo mundo que um poeta poderia ser traduzido por um outro: trata-se de um erro, e eis-me desiludido. Pode-se restituir o pensamento, pode-se talvez ter a alegria de se restituir o equivalente de uma expressão; [...] trata-se de algo, mas não é tudo. O emblema desfeito, o hieróglifo sutil que reina em toda uma descrição e que depende da distribuição das longas e das breves nas línguas com a quantidade marcada, e da distribuição das vogais entre as consoantes nas palavras em todas as línguas, tudo isto desaparece necessariamente na melhor tradução".

[10] Cf. em *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) de John Locke o capítulo V, "Of the Names of Mixed Modes and Relations" (1975: 432 ss.).

Scanned by CamScanner

se todos os elementos — retóricos ou estéticos — que transcendem à gramática e não são redutíveis ao racional (SCHNEIDERS 1995: 76).[11]

Em Du Bos, acrescenta-se ainda a categoria do artista como *gênio*, desenvolvida a partir da noção retórica, também presente em Quintilano, de *ingenium*, que constituiria um terceiro grau de intraduzibilidade que estaria na base da produção poética. Essa categoria de gênio, que foi central nas *Poéticas* do século XVIII, desdobra a noção clássica do estilo como um "não sei quê". O *Ingenium* é traduzido para o francês tanto por *esprit* (Boileau na sua *Arte poética* I 166) como por *génie* (Buffon) e significa o talento natural que não pode ser atingido nem pela imitação — a *imitatio* — nem através da *ars* (LAUSBERG 1990: § 1152). Já para Du Bellay (1522-60), a tradução era algo intrinsecamente *instrumental* (bassement utilitaire). Estava distante do ofício do verdadeiro poeta, que deveria compor na *langage de Dieu*. Para ele, "a elocução é essencialmente intraduzível",[12] e os tradutores não poderiam representar "essa energia e não sei que espírito que existe em seus escritos [dos Antigos], que os latinos chamavam *genius*" (*apud* ZUBER 1995: 23).

Em Charles Batteux (1713-1780) pode-se ler o credo de larga aceitação no Iluminismo acerca do caráter arbitrário da linguagem. Apesar de Locke ter afirmado a diferença entre as línguas partindo desse mesmo pressuposto, não se pode dizer que existe uma relação necessária entre essa concepção e a afirmação ou negação da traduzibilidade. Para Batteux, no entanto, esse fato estaria sim na base da *diferença* entre as diversas línguas. Daí por que na sua teoria da tradução ele afirma que não é tanto a passagem do *sens* (sentido) de uma língua para outra mas sim que "a vivacidade do sentimento causa muito embaraço para o tradutor" (BATTEUX 1774: 280 ss.). Batteux, que era tradutor de Epicuro, Aristóteles, Dionísio de Ha-

---

[11] No século XVIII, a noção de propriedade original sofre uma mudança radical com o surgimento do relativismo histórico em autores como Du Bos, Condillac, Rousseau, Diderot, Herder etc. No século XIX, esse relativismo deu lugar ao historicismo com a sua afirmação radical da diferença (ontológica) entre as culturas/nações e, por outro lado, foi somado à explicação científica para a origem das espécies e à fundação da ciência da origem, a saber, a genética, com Mendel tendo decifrado a lei da hereditariedade em 1866.

[12] ZUBER 1995: 23. O humanista Etienne Pasquier, cuja atividade tradutória o teria "tornado cético com relação a esta atividade" (ZUBER 1995: 174), também era um crítico da tradução e defensor da obra original na sua peculiaridade e estilo em detrimento da obra traduzida. Nas suas cartas pode-se ler de modo claro as suas opiniões a respeito do tema: "O tradutor como um escravo fatiga seu espírito para seguir no traço os passos do autor que ele traduz [*qu'il translate*], ele consome assim todo seu tempo e emprega todas as mais belas características [*traits*] que ele pensa ter curso entre os seus para se aproximar ao máximo do elemento natural do outro. No entanto, pouco a pouco a sua língua maternal muda de tal modo com o tempo, como se nós tivéssemos usado uma roupa nova e não quissessemos usar mais a antiga [...]" (*apud* KLOEPFER 1967: 41). Ou seja, as relações que existem entre a língua e o original e entre a língua e uma tradução são opostas, na medida em que no primeiro caso essa relação seria "natural" e no segundo caso se daria como a relação da roupa com o corpo. Em W. Benjamin, no seu "A tarefa/renúncia do tradutor", também se nota essa separação metafísica quando ele fala da diferença da relação entre o *Gehalt* (teor) com a *Sprache* (língua) no original e na tradução.

Scanned by CamScanner

licarnasso e Horácio, valorizou a tradução como poucos na sua época: "sabemos que muitas vezes é necessário mais tempo, trabalho, aplicação para copiar bem um quadro do que foi necessário para fazê-lo. [...] é evidente que é necessário, se não tanto gênio, ao menos tanto gosto, para se traduzir bem, do que para compor" (BATTEUX 1774: 258, 260).[13] Do ponto de vista da teoria hermenêutica tal como ela se cristalizaria dali a cinqüenta anos, essa equação não expressa nada mais do que o famoso *tópos* schleirmacheriano do intérprete como aquele que deve compreender melhor o texto que o seu próprio autor (em outras palavras: esse modelo hermenêutico é na verdade uma transformação de um princípio já existente na tradição retórica). Não fosse uma posição como que intermediária entre os partidários da tradução e da intraduzibilidade, a teoria da tradução que Batteux sustentou não representa nenhuma grande inovação com relação aos matizes já apontados nas teorias vistas acima no que tange à descrição da mecânica dessa atividade. Novamente reencontramos a exigência da máxima fidelidade ao original — ao modelo da *imitação* — aliada a uma máxima preocupação com a *clarté*, clareza, com o *agrément*, agradar, e com a *vivacité*, vivacidade, do texto na linguagem de chegada. Para conseguir esse objetivo, o tradutor deve, como em Cícero, "pesar as expressões" para tentar gerar um equilíbrio. Numa metáfora monetária, que explicita a sua visão da linguagem, Batteux esclarece: "ele [o tradutor] não fará nada diverso do que o viajante, que por comodidade dá ora uma peça de ouro em troca de muitas peças de prata, ora muitas peças de prata por uma de ouro" (BATTEUX 1774: 278 ss.).[14] Mas para Batteux também "existem em todas as línguas maneiras de falar que não podem ser traduzidas", bem como uma diferença de dignidade entre as palavras nas diversas línguas, que impede a tradução "palavra a palavra" (BATTEUX 1774: 284 ss.).[15] Batteux retoma então os dois modelos da tradução: uma que é vista como *fiel* no sentido de ser uma *cópia idêntica* ao original, e a outra como uma aproximação, um *meio* de se poder compreender o *sentido* do original. Esse segundo modelo de tradução — no qual se perde a *cor* da poesia — Batteux também aproxima da arte da estampa:

> "Eu distingo aqui dois tipos de tradução: o primeiro é aquele que restitui um autor com tal perfeição que poderia tomar o seu lugar quase como uma cópia de quadro feita por uma excelente mão ocupa o lugar

---

[13] Cf. nesse mesmo sentido as afirmações de Marmontel e de Bitaubé citadas por Lieven D'Hulst (52 e 61).

[14] Batteux afirma que o tradutor deve tentar manter do original: "a ordem das coisas", "a ordem das idéias", "os períodos", "todas as conjunções", "as frases simétricas serão transpostas com a sua simetria ou de modo equivalente" (no que tange tanto ao som como à quantidade e terminação), "as figuras de pensamento" e os provérbios devem ser traduzidos por outros provérbios *equivalentes* (Batteux 1774: 269-79).

[15] Cf. quanto a essa diferença a defesa que Batteux fez da "ordem natural" na língua latina e grega — que seguiria a ordem das idéias e da ênfase que se quer dar, devido à sua maior liberdade na organização das frases —, que ele opôs ao francês. Cf. BATTEUX 1774: 321, 388, bem como o seu *Traité de l'arrangement des mots*, 1788: 203ss.

Scanned by CamScanner

do original. O segundo não é feito para ocupar o lugar do autor, mas para auxiliar apenas a compreender o seu sentido; para preparar as vias para a compreensão do leitor. Seria algo como uma estampa." (BATTEUX 1774: 289 ss.)

Para o autor, o primeiro modelo é *impossível* para "os poetas". Nesse ponto, a pintura estaria em vantagem com relação à poesia, ao menos no que concerne à sua tradução. Pois ao pintor "basta a ele olhos inteligentes e uma boa mão", para poder reproduzir as cores do original. Mesmo a tentativa de se traduzir um poema em prosa está fadada, para Batteux, ao fracasso. Ele também descarta a paráfrase como meio de tradução; nesse caso, para ele "não é mais traduzir, é comentar", ou seja, a tradução ideal deveria tentar manter-se dentro do paradigma da *mímesis*: a interpretação pertenceria a um outro registro. O ideal da tradução — um ideal *pictórico* — é descartado para ele como um ideal impossível de ser alcançado. A tradução é em si uma empresa sempre condenada ao fracasso. A originalidade da teoria da tradução de Batteux está justamente nessa (re)afirmação da impossibilidade da tradução. Esse *tópos* da intraduzibilidade já havia sido defendido, entre outros, por Du Bos e pela Pléiade. Dentro dele, a linguagem não pode existir sem a sua cor.

* * *

Para os autores aqui enfocados, a intraduzibilidade, em suma, origina-se (cf. SCHNEIDERS 1995: 84):

a) de motivos lingüísticos (fonéticos, do campo semântico do vocabulário,[16] de expressões lingüísticas, da sintaxe);

b) de motivos externos à língua (clima, Estado e sociedade, ambiente físico);

c) da relação indissociável entre a palavra e o pensamento;

d) e, acrescento ainda, da intraduzibilidade de elementos estéticos. Como Diderot afirmou no seu *Salon* de 1767, "não se pode traduzir a originalidade".

Para Johann David Michaelis (1717-1791), no seu *De l'influence des opinions sur le langage et du langage sur les opinions* (Acerca da influência das opiniões sobre a linguagem e da linguagem sobre as opiniões), de 1762 (na verdade uma autotradução com acréscimos do original alemão de 1760), lemos, por fim:

"Todos os objetos apresentam-se ao nosso espírito sob um certo aspecto; e é sob esse aspecto que sempre são regrados os nomes que

---

[16] Para Du Bos, não existe justamente uma correspondência exata entre as línguas, ou uma sinonímia. Ele dá alguns exemplos: *herus*, que implica em latim um *maître* apenas no sentido de uma relação com um escravo, não poderia ser vertido apenas por *maître*; *hospes*, que possuiria originalmente uma dignidade, já que implica uma relação de amizade de um homem com outro, não poderia ser traduzido por *hôte* (que também conota uma relação comercial); *Imperator* não deve ser vertido por *Empereur*, pois não são palavras sinônimas. Du Bos inclusive elogia o tradutor que traz para a língua de chegada o termo original intraduzível.

Scanned by CamScanner

nós damos a eles e as descrições que nós deles fazemos." (MICHAELIS 1762: 7)

"São as opiniões do povo e o ponto de vista sob o qual ele observa os objetos que dão forma à linguagem." (MICHAELIS 1762: 9)

Essas palavras de Michaelis já deixam entrever a "virada copernicana" do conhecimento que significou também a sua virada lingüística. Wilhelm von Humboldt (1767-1835), com o seu conceito de "forma interna das línguas" desenvolvido no início do século seguinte, já estava montando seus edifícios conceituais com uma matéria-prima muito parecida com a nossa. Essa "forma interna" significava para ele o resíduo — intraduzível — de cada língua, o que escapa ao conceito, e que ao mesmo tempo a constitui (SELIGMANN-SILVA 1999: 26 ss.). A máxima ainda defendida em 1777 por Marmontel, "O primeiro e mais indispensável dos deveres do tradutor é o de apresentar o pensamento; e as obras que não são senão pensamentos são fáceis de traduzir em todas as línguas" (*apud* D'HULST s.d.: 49), não pôde mais ser aceita após essa virada copernicana. O discurso que é "só pensamento" também é constituído pela "forma interna", também é ligado por aquilo que alguns autores hoje em dia denominariam de estilo (FRANK 1992). O tradutor que agora assume a questão da *diferença* das línguas será não mais o *commentator* ou o *auctor*, no sentido medieval desses termos, mas sim o autor no sentido romântico e pós-romântico (por mais que ele alie o trabalho de tradução ao do comentário e da crítica). Não por acaso esse momento de nova inflexão na história das idéias da tradução coincide com o fim da *querelle des anciens et des modernes*, o longo debate que ocupou todo século XVIII europeu em torno do estatuto do modelo — exemplar, digno de imitação — da Antigüidade. Sem a presença forte de uma idéia de modelo a tradução teve de ser assumida cada vez mais como forma. Forma formante — lembremos da noção de *Bildung* — de culturas e literaturas, mas também jogo infinito entre as línguas e suas diferenças.

Scanned by CamScanner

19.
COISAS E ANJOS DE RILKE E O DESAFIO DA TRADUÇÃO

A poesia é pensada desde a Antigüidade como um discurso que se diferencia da prosa tanto por estar mais voltada para o universal do que para o singular como também pelo maior número de elementos "ornamentais" (lembremos de Aristóteles na sua *Poética*). Essa divisão é decerto "metafísica" e um tanto inocente do nosso ponto de vista. Afinal, o Romantismo explodiu as polaridades conceituais e mostrou que não existe uma linguagem imune ao campo do poético (rebatizado então pelo termo "literatura"). Não podemos crer na confortável divisão entre uma linguagem referencial e outra "literária" (também pensada como sendo "fictícia"). A famosa *ironia romântica* é justamente a expressão de uma nova visão da linguagem como algo ao mesmo tempo interno e externo ao "mundo da efetividade". Por sua vez, o século XIX foi marcado por um duplo projeto literário que desdobrou as aporias românticas: de um lado, a aproximação entre a poesia e a prosa — dentro da linha do romance realista — e, no outro extremo, a criação de um espaço reservado para o poético que levou ao mito da "poesia pura".

Mas apesar de toda essa revolução aberta pelo Romantismo, no século XX e ainda hoje permanece válida a definição da linguagem poética (seja ela escrita segundo a forma da poesia ou da prosa) como um campo de manifestação do "elemento sensual" da linguagem. Na medida em que essa linguagem está dispensada de "servir" a um objetivo, ela está, por assim dizer, livre. A poesia — como as artes de um modo geral — é um dos raros locais onde a liberdade pode se manifestar do modo mais radical. É claro que cada autor, cada época, cada lugar gera uma nova retórica que empresta formas diferentes a essa liberdade. Após o Romantismo, por exemplo, um tema constante da poesia é justamente essa sua independência: ela se volta para pensar o âmbito do estético/poético. Como ela não é mero meio, seu elemento material, sensual, ganha um peso inexistente (ou dissimulado porque proibido) na "prosa do cotidiano". A poesia torna-se reflexão, auto-reflexão: espelhamento.

Karl Philipp Moritz, no final do século XVIII, já percebera esse elemento autotélico da poesia. Ele retomou a comparação clássica entre a prosa como um caminhar marcado pela sujeição à necessidade de se atingir um ponto determinado (*provorsa* quer dizer "voltado para frente"), e, por outro lado, a poesia como uma dança (*versus*, volta).

> "O andar usual possui um fim *fora de si*, ele é mero *meio* para se atingir algum alvo [...] A emoção, no entanto, a felicidade que dá saltos, por exemplo, *também faz com que o caminho volte sobre si mesmo*, e os progressos individuais não se diferenciam mais porque sempre estão nos aproximando do alvo, mas antes são todos iguais entre si por-

Scanned by CamScanner

que o andar não se dirige mais a algum fim, mas antes acontece *por si mesmo* [*um sein selbst willen*]. Uma vez que desse modo os progressos individuais adquiriram uma *mesma importância* logo é inevitável *medir e dividir aquilo que por natureza tornou-se igual*: desse modo nasceu a *Dança*. — A falta de um *fim exterior* ou de um fim próprio em direção ao qual o movimento corporal se dirige deve ser necessariamente *substituído* por algo; a falta de exterioridade do caminhar deve ser voltada para ele mesmo; pois algo em si totalmente sem fim não pode despertar prazer em nós."[1]

Essas palavras de Moritz, de 1786, não perderam seu brilho. A poesia é dança, está para além do convencer referencial e só visa um *convencimento estético*. Enquanto dança, ela é jogo entre *repetitio* e *variatio*. Repetição e variação de sons que constitui a sua estrutura sonora densa, mas também de idéias e, ainda, da literatura enquanto um enorme arquivo de textos, gestos, tropos e formas. Penso aqui nas formas enquanto gêneros e subgêneros literários, mas também enquanto figuras, imagens visuais que também caracterizam a excepcionalidade do texto literário diante da "prosa". Pensemos no soneto, no hai-kai, na tradição da poesia imagética que remonta à Idade Média e assumiu um novo significado após o Romantismo, com Mallarmé, Apollinaire e com os poetas concretistas.

Repetição e variação. É claro que a "estética do gênio" do século XVIII e entronizada pelos românticos fez pender a balança desse binômio em direção à variação. Mas, pensando-se de modo mais detido, as coisas não são tão simples. Pois a ironia romântica a que nos referíamos supõe o espaço literário como campo habitado por discursos que se ecoam de modo paródico, como pastiche, falsificação etc. Ou seja: se com o Romantismo o poeta/artista (potencialmente) se liberou da angústia da imitação, da *mímesis* como *imitatio naturae*, por outro lado a *emulatio* com seus pares recebeu então uma carga inaudita. A ironia indica uma possibilidade lúdica de lidar com essa nova questão. Não muito distante dessa alternativa, outra porta aberta pelos românticos para se pensar a literatura como jogo entre repetição e variação foi a tradução.

Rilke: poesia como auto-reflexão e figura

A poesia de Rilke pode ser localizada neste cenário que acabo de esboçar com traços largos, como uma poesia absolutamente consciente de seu meio. Se essa obra a princípio tendeu para um estilo carregado de emoção e subjetividade — o caminho para si mesma da poesia, para dentro, de que Moritz falava, levou também a esse tipo de solução que a nossa poesia conhece bem demais —, no primeiro Rilke é verdade que já podemos ver aquela precisão e virtuosidade do poeta maduro.

---

[1] Karl Philipp Moritz, *Versuch einer deutschen Prosodie* (Ensaio de prosódia alemã), *in*: Moritz 1962: 185s.

Scanned by CamScanner

Segundo Beda Allemann, um dos comentadores mais gabaritados do poeta, "no jovem Rilke essencialmente já encontramos tudo o que também marca a obra tardia" (ALLEMANN 1986: V). No seu *Livro das horas* (1899-1903), a cisão entre o "eu" e o mundo é (tentativamente) superada via projeção do "eu" no mundo: as coisas transformam-se em sujeitos, via prosopopéia. Paul de Man mostrou de modo convincente[2] como essa alienação — ao menos no primeiro livro dessa obra, ou seja, o *Da vida dos monges* — permanece não resolvida. A própria poesia apresenta-se então como ponto de fuga da obra. É esse mesmo traço auto-reflexivo que marcaria a obra de Rilke como um todo.

Pode-se perceber um processo de volta sobre si mesma nessa poesia que leva a uma "solução" diversa para a questão da alienação do indivíduo moderno. O pólo do significante, que desde o início recebe uma atenção e um peso pouco comuns, já indica a tensão inerente ao projeto de "descrição" poética do mundo externo-subjetivado. A profusão de recursos paronomásicos e o uso generoso de *enjambements* corroem qualquer intenção descritiva. Como na passagem de Moritz sobre a transformação da prosa andante em poema-dança, também nessa poesia cada fragmento passa a ter o mesmo peso, o mesmo valor, o que bloqueia a chegada a um "sentido final". Essa fragmentação das palavras indica um processo de "coisificação" das mesmas. Nesse sentido, nos poemas do *Livro das imagens* (1902-06) e dos *Novos poemas* (1907-08) Rilke dedicou-se de modo conseqüente ao projeto de criar poemas-coisa dentro de uma poética cada vez mais contaminada pelo modelo das artes plásticas. Vale lembrar que nos anos de 1905 e 1906 ele foi secretário de Rodin em Paris.

Devo notar, mesmo que rapidamente, que essa poética, no entanto, não pode ser lida (apenas) com base no que ela já trazia de inovador e que foi recuperado pela poesia das décadas seguintes. A sua riqueza pode ser observada também nos pontos que poderiam sugerir fraqueza: ou seja, onde Rilke é conservador. Onde ele reafirma a poesia como *repetição* da tradição. Como é bem conhecido, a história da poesia em alemão é caracterizada pela tentativa de se conciliar a prosódia das línguas clássicas, caracterizadas por uma clara distinção entre sílabas longas e curtas, com uma língua com um acento prosódico determinado pela força impressa às sílabas (no alemão o acento recai sempre na sílaba que representa a raiz da palavra independentemente da posição que ela ocupa na mesma). Apenas Klopstock e Hölderlin conseguiram criar poemas harmoniosos em alemão seguindo de modo rigoroso a métrica clássica. Rilke, por sua vez, toma essa história da poesia alemã — com a sua "dupla temporalidade" essencial que já faz com que ela seja paradigmática para a era Moderna — como um elemento central para a sua (auto)reflexão poética. Ele joga com a não-adequação entre a métrica latina e a sua língua. O rigor de seus versos decassílabos, sua construção de séries de iambos, suas seqüências alternantes de iambos e troqueus, sua atração pelo soneto, sua maestria no domínio das rimas em suas modalidades consagradas, o recurso abundante à

[2] "Tropes (Rilke)", *in*: DE MAN 1980: 20-56.

Scanned by CamScanner

aliteração e à assonância, a exploração do *enjambement*, todos esses elementos entram na sua obra para potenciar o seu trabalho — irônico a seu modo — de construção precisa de versos que ao mesmo tempo desconstroem a tradição. Essa ambigüidade, a pertença e impossibilidade de pertença ao passado, é parte constitutiva da sua poética tanto quanto são ambíguas as suas "descrições" que se voltam para a linguagem e para o poema.

A repetição da tradição dá-se também na obra de Rilke via tradução — ele foi um exímio tradutor de poesia francesa, de Baudelaire, Mallarmé e, sobretudo, de Valéry. Essas escolhas evidentemente não são gratuitas e novamente permitem lembrar o nome de Hölderlin como o poeta-tradutor por excelência da língua alemã. Nas suas traduções de Sófocles e de Píndaro a tradução atua como uma potente máquina de apropriação transformadora do passado clássico e de criação da "modernidade". Na Alemanha, desde o século XVIII, a Modernidade é pensada e descrita justamente como nascida a partir da falta e da perda da Antigüidade.[3] Rilke tradutor e poeta liga-se a essa tradição alemã. Seu conhecido poema "Torso arcaico de Apolo", parte dos *Novos poemas*, desenha justamente uma figura ruinosa sem cabeça, mas onde "ponto não há/ Que não mire", como lemos na bela tradução de Manuel Bandeira. Esse passado clássico e ruinoso, sem cabeça, mas que devolve o nosso olhar, também pode ser lido como a visão de uma Grécia dionisíaca que brota das ruínas da Grécia apolínea. Todo o "drama" da poesia moderna alemã — e da própria "identidade alemã" — encontra-se nessa metamorfose. O rigor da poética de Rilke já foi interpretado como uma estratégia apolínea de apresentar o indizível.[4] Esse indizível é o dionisíaco.

Augusto de Campos: tradução, "introscrição" e autoria

Augusto de Campos publicou na última década três obras de tradução dedicadas à poesia de língua alemã: o belo e compacto volume bibliófilo *Irmãos germanos* (1992), *Rilke: poesia-coisa* (1994) e agora *Coisas e anjos de Rilke* (2001) que aparece na Coleção Signos. O número de poemas de Rilke traduzidos foi se avolumando e levou naturalmente às duas últimas publicações. Como as introduções destes dois volumes rilkeanos indicam, Augusto de Campos sente-se atraído pela poesia de Rilke não devido ao misticismo de suas obras tardias (que na verdade também pode ser lido a contrapelo...), nem tampouco pelo elemento *schwärmerisch* (sonhador, delirante; cf. Allemann 1986: XVI) do primeiro Rilke, mas antes pela sua precisão poética, pela proximidade da poesia-coisa com as artes plásticas, pela "desegoização" (Oskar Walzel) levada a cabo em sua obra (e preconizada, vale lembrar, nas famosas *Lettres du voyant* de Rimbaud). Augusto de Campos segue a interpretação demaniana e reafirma o elemento de resistência da linguagem de Rilke que faz de sua obra não um reflexo do mundo, mas sim um jogo

---

[3] Cf. capítulo 21 abaixo.

[4] Cf. De Man 1980: 22 ss.

Scanned by CamScanner

especular com a linguagem. Se De Man — na senda interpretativa aberta por Beda Allemann — notou que o quiasmo deve ser visto como a figura retórica típica de Rilke, Augusto de Campos, por sua vez, aplica essa lógica às imagens presentes na poesia do Rilke autor de poemas-coisa e afirma que ele "panteriza o anjo e angeliza a pantera".

"A pantera" é um dos poemas dos *Novos poemas* que foi traduzido por Campos. Um primeiro exemplo de sua destreza na tradução já pode ser notado aqui: a rima do penúltimo verso obtida com a palavra "instila" *repete* de modo inesperado o som do termo alemão na mesma posição "Stille" (paz, sossego). A variação é enorme: mas feita em função de uma repetição que, como uma forma poética, funciona ao mesmo tempo como um limite e como um desafio imposto ao poeta-tradutor. Em certo sentido, a tradução — como a poesia — é soma de "caminho e volta" (Weg und Wendung) (*Sonetos a Orfeu*, I,11), regra e liberdade.

"L'Ange du Méridien" é um dos poemas mais conhecidos do mesmo volume. Seu título em francês recorda o multilingüismo da poética de Rilke (e de Campos) mas também indica uma referência pontual, a saber, uma estátua da catedral de Chartres. Trata-se de um anjo-relógio de sol, cuja foto está na capa do volume *Coisas e anjos de Rilke* confeccionada pelo próprio *autor* do livro. Nessa mesma capa, sobre a foto, o autor grafou o último terceto do soneto: "Pétreo, como saber das nossas penas?/ Acaso teu sorriso é mais risonho/ à noite, quando expões a pedra em sonho?" (Was weisst du, Steinerner, von unserm Sein?/ und hältest du mit noch seligerm Gesichte/ vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?). Nessa tradução que dá mostras da preocupação do autor em manter — repetir — a métrica, a rima, a paronomásia e o nível semântico do original, há também um outro registro de adequação que aponta na verdade para o momento da *variatio*: refiro-me à ausência do "du/tu" no primeiro verso. Augusto de Campos procede a essa elisão da segunda pessoa (seja ela um ente com quem o narrador dialoga, seja o próprio leitor) em outros momentos de seu livro (cf. os poemas "A rosácea", "A cortesã", "Jeremias", o terceiro dos *Sonetos a Orfeu*). É verdade que em português muitas vezes a simples conjugação do verbo já é suficiente para indicar a pessoa verbal em questão, mas neste caso a questão é outra. Trata-se da interpretação/tradução da poética rilkeana por um poeta que se identifica justamente com a sua tendência para a materialidade, para a "coisidade" e não para o dialógico. O tradutor-autor potencia no poema aquilo que reforça a visão da poesia como constructo ensimesmado. Ou seja, Campos também "panteriza o anjo e angeliza a pantera": na sua tradução autoral vemos o processo tradutório ser revelado como quiasmo, entrecruzamento temporal e topográfico de dois momentos/locais que geram um "terceiro dado", em um movimento que lembra o *coup de dents* antropofágico que Haroldo de Campos destacou como gesto basilar da obra de Oswald.[5]

---

[5] Não posso deixar de comentar a beleza e a profundidade da idéia que estrutura a estrofe do "L'Ange du Méridien" que o autor estampou na capa de seu livro. O Anjo do Tempo, que carrega o mostrador de pedra do relógio, acaso será "mais risonho à noite" ao expor a pedra em sonho, porque nessa hora o tempo está suspenso: petrificado como o próprio Anjo. O relógio de sol

Scanned by CamScanner

Não faltam exemplos de soluções potenciadoras na tradução de Augusto de Campos, que lembram a definição do primeiro Romantismo do tradutor como alguém ao mesmo tempo *transformador* do original e "poeta do poeta": "*hölzern hören*" — "ouvidos de vime", "*das Haupt ins Horschen hält*" — "a prumo, prestes, pára", "*denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen*" — "e que tudo, essas sombras, esses prados", "*und die Gelenke lebten wie die Kehlen/ von Trinkenden*" — "vibram as juntas como gorgolhantes/ gargantas", "*Tot, rot, offen*" — "Morto, roxo, oco", "*Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde*" — "O calor cola. A tarde arde e arqueja", "*Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein*" — "Ou terra-ouvido. Apenas com seu eu" etc.

Em certos momentos a múltipla determinação da criação tradutória faz com que certas "soluções" sejam postas de lado por questões centrais como a eufonia. Assim, no belíssimo "A ilha", na estrofe-chave sobre a indizibilidade e o silêncio, "*Nah ist nur Innres; alles andre fern./ Und dieses Innere gedrängt und täglich/ mit allem überfüllt und ganz unsäglich./ Die Insel ist wie ein zu kleiner Stern*", lemos: "Só o que é interno é perto; o mais, distante./ E esse interno é tão denso e a cada instante/ mais denso ainda. Impossível descrevê-la./ A ilha é como uma pequena estrela". A opção de Campos por uma pontuação mais cortante "iconiza" o tema do poema. A sonoridade é impecável. Mas creio que o *Inner* foi melhor vertido no poema "San Marco" por interior (que corresponde aí à psicologização do prédio). Já na tradução de "*Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind*" Campos criou: "Ar para nada. Arfar em deus. Um vento". O espelhamento sonoro de *Wehn* em *Wind* foi "substituído" pelo desdobramento de Ar em Arfar mantendo-se o sentido de *Wehn*, soprar.[6] Uma "solução" perfeita, um perde-e-ganha mais do que legítimo. José Paulo Paes, por sua vez, optou por uma solução que mantinha a mesma posição da aliteração mas perdeu na literalidade mantida por Campos na versão das preposições: "Um sopro de nada. Um alento de Deus. Um vento".[7]

Mas voltemos à pantera. Campos vê nesse poema uma espécie de suma da poesia-coisa rilkeana: "De tanto olhar as grades seu olhar/ esmoreceu e nada mais aferra./ Como se houvesse só grades na terra./ Grades, apenas grades para olhar". Vale a pena citar o comentário que ele faz após reproduzir essa estrofe na sua introdução: "Rilke não é um parnasiano. Mais do que descrever, se *introscreve* em

---

libera a noite da ditadura das horas. É desse momento de liberdade e de suspensão, angélico e felino, sacro-sóbrio, que nasce a poesia. Cf. quanto a essa suspensão do tempo a carta de Rilke a Lou Andreas-Salomé que cito mais adiante.

[6] O tema da respiração como uma espécie de "origem da poesia" voltará depois sob a pena de Paul Celan, um profundo admirador da obra de Rilke. No volume de Augusto de Campos também lemos o soneto a Orfeu II, 1: "Respirar, invisível dom — poesia!/ Permutação entre o espaço infinito/ e o ser. Pura harmonia/ onde em ritmos me habito". Poesia como metamorfose do homem em cosmos via sopro.

[7] RILKE 1993: 149. Diferentemente da tradução de Augusto de Campos, na de Paes o autor que aparece na edição é Rilke. Essa substituição da autoria faz parte da reversão em forma de quiasmo do procedimento tradutório-autoral de Campos — dos Campos!

Scanned by CamScanner

seus modelos. Faz com que o eu desapareça para que através da captação da figuralidade essencial do outro, com um mínimo de adjetivação e um máximo de *concretude*, aflore uma dramaticidade imanente, insuspeita" (grifo meu). E concluindo o círculo de identificações de linhagens literárias que o autor executa nessa passagem, Campos arremata: "Para chamar à baila o jaguaretês de Guimarães Rosa — que, com outras estratégias lingüísticas, opera semelhante transubstanciação ("eu oncei") — dir-se-ia que o poeta se pantera". Novamente aqui podemos *reverter* as palavras do autor para seu ofício. Esse movimento de "introscrição" é o que caracteriza a tarefa poética/tradutória de Campos, sendo que na verdade o apagamento do eu nunca é nem pode ser total. A ambigüidade que sustenta a referida dramaticidade da cena (poética e tradutória) depende desse "jogo de eus". A "introscrição" caminha na borda da "introscriação".

A concretude que Campos lê na poesia rilkeana ele encontra como que descrita na famosa carta de Rilke a Lou Andreas-Salomé de 8 de agosto de 1903 que ele cita: "No mundo, a coisa é determinada, na arte ela o deve ser mais ainda: subtraída a todo acidente, libertada de toda penumbra, arrebatada ao tempo e entregue ao espaço [*dem Raum gegeben*], ela se torna permanência, ela atinge a eternidade [...]". Mas o programa poético que podemos depreender dessas linhas estava longe de ser facilmente executado. Como Beda Allemann notou, a poesia de Rilke desde *As anotações de Malte Laurids Brigge* está mais marcada pela impossibilidade de realização desse projeto (Allemann 1986: XVII). Daí ele afirmar com relação ao poema da pantera que o seu núcleo permanece sendo um "meio vazio" em torno do qual ela anda em círculos. A linguagem que se volta sobre si. Esse programa de transformação da poesia em coisa — aberto, como vimos, pela "crise romântica" — será sempre aporético: o espaço aberto entre a linguagem e o mundo nunca é recoberto. A iconicidade valorizada por Campos nos poemas de Rilke permanece sempre uma promessa. É claro que ele sabe disso: e a poesia justamente atua nesse espaço do anseio e da impossibilidade, assim como a tradução *joga* no espaço entre a repetição e a variação. Como lemos em Rilke, em um de seus poemas em francês citado por De Man: a poesia é máscara, "*mensonge, tu as des yeux sonores*". *Olhos sonoros* como todos aqueles olhos que são cúmplices da poesia de Christian Morgenstern "*Fisches Nachtgesang*" (Canto noturno do peixe) que Augusto de Campos estampou — imprimiu *em relevo* — na capa do seu *Irmãos germanos*. Nesse poema vemos/ouvimos (*ouvemos*) a escritura concreta da sonoridade despida de toda semântica — não fosse o belo título sugestivo.

O indizível, o não-apresentável, aquilo que não se transforma em imagem, também aparece entre os poemas escolhidos por Augusto de Campos que têm por tema o asco. Refiro-me sobretudo aos poemas "Morgue", "O prisioneiro" e "O rei leproso". O leitor como que "vira a cara" diante dessas imagens terríveis. Elas são diferentes da exploração expressionista do feio (que permanece restrita a uma estética do belo que apenas é invertida) e estão mais próximas das aparições de feridas, vômitos e outras (não)formas do abjeto na obra de Kafka. Nesse sentido, o tradutor fala na sua introdução de uma "poesia do impreciso, terrivelmente precisa, que nos maravilha e nos agride na solidez coiseante [...] das imagens em que compacta as angústias e as incertezas humanas" (Campos 2001: 23). A poesia de

Scanned by CamScanner

Augusto de Campos, de resto, também caminha e volteia entre o dizer e o calar, a imagem e a letra, a vida e a morte (lembremos o seu poema "viv", de 1988).

A poesia "pós-tudo", na era da reprodutibilidade técnica — e agora da síntese de imagens/vida —, não pode ficar alheia ao papel central da tradução enquanto um potente gênero, ou forma, para lembrarmos de Walter Benjamin em seu ensaio sobre a obra de arte e do seu "A tarefa/renúncia do tradutor". Nesse sentido encontramos em *Coisas e anjos de Rilke* dois poemas emblemáticos que tematizam a necessidade e impossibilidade de se captar e apresentar as imagens. O primeiro é o conhecido e belíssimo "Orfeu. Eurídice. Hermes" que narra a cena em que Orfeu *se volta* para a amada Eurídice, que assim é obrigada a retornar para o Hades de onde Hermes a trazia. Já em "A montanha", do segundo volume de *Novos poemas*, Rilke tematiza a famosa série de gravuras — gênero por excelência da reprodutibilidade técnica — do pintor Katsushika Hokusai "Trinta e seis visões do Monte Fuji" (1830-33). Na primeira estrofe lemos com Augusto de Campos: "Trinta e seis vezes e mais outras cem/ o pintor escreveu essa montanha,/ devotado, sem êxito, à façanha/ (trinta e seis vezes e mais outras cem)". Se aqui a repetição do primeiro verso iconiza o ato do pintor, por sua vez a referência à sua *escritura*,[8] bem como ao fato de esta ser tanto devotada como imperfeita, aproxima-nos da questão da impossibilidade da tradução (repetição): seja ela compreendida como atividade do pintor que "copia" o mundo, seja ela pensada em termos intersemióticos (tradução da imagem para o texto, a *ekphrasis* retórica), ou como tradução entre as línguas. Como a poesia de Rilke é marcada pela fragmentação, pela exploração das cesuras, dos cortes, ela realiza desse modo a dissolução do tempo contínuo da narrativa em frações de instantes. Assim, nesse mesmo poema lemos: "cada imagem imersa num instante,/ em cada forma a forma transformada,/ indiferente, distante, modesta —,/ sabendo, como uma visão, do nada,/ acontecer atrás de cada fresta".

Em uma das imagens de Hokusai, que pode ser vista no British Museum, "Under the Wave, off Kanagawa (The Great Wave)", e que é uma das mais conhecidas da série, o Monte Fuji aparece ao fundo do quadro, pequeno, sendo que no primeiro plano vemos uma enorme onda no momento que vai se quebrar e eventualmente matar as pessoas que remam em barcos de madeira abaixo dela. A poesia sublime contida nessa imagem da onda petrificada e do monte transformado em água — um quiasmo imagético — apresenta um exemplo acabado das imagens

---

[8] É interessante lembrar que Rilke assistiu no semestre de inverno de 1915-16 a um curso na Universidade de Munique do americanista Walter Lehmann sobre escritura hieroglífica mexicana. Walter Benjamin foi colega de Rilke nesse curso e, a partir desse contato, em 1925 ele o convidou para traduzir "L'Anábase" de Saint-John Perse. Essa tradução que Benjamin fez acabou não sendo publicada por Rilke — que faleceu em 1926 — e só foi publicada em 1999 dentro de um volume suplementar das *Obras completas* de Benjamin (BENJAMIN 1999: 56-81). Creio que Benjamin apresenta muitas idéias frutíferas para uma leitura de Rilke: penso aqui não apenas na sua teoria da poesia e da escritura, mas também na sua "angeologia" e na sua filosofia da linguagem (com o conceito de "linguagem das coisas") que permitem lançar uma luz inusitada sobre essa obra.

Scanned by CamScanner

evocadas nos versos "em cada forma a forma transformada,/ indiferente, distante, modesta —,/ sabendo, como uma visão, do nada,/ acontecer atrás de cada fresta". Este acontecer no momento instantâneo (ou momento-do-agora, *Jetztzeit* benjaminiano) atrás de uma fresta, no espaço entre ser e não-ser, é o acontecer da poesia — de Rilke e não só dele — e da tradução. Nesse espaço e apóstrofe assistimos à angelização da pantera. Mas para logo a reversão entrar em cena e o anjo ser panterizado: "tudo aquilo em que ponho afeto/ fica mais rico e me devora" ("O poeta").

Scanned by CamScanner